
LUNA CÓRNEA
NÚMERO 14 Ene/Abr 1998 $ 40 ISSN: 0188-8005

CONSEJO NACIONAL

PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente: *Rafael Tovar y de Teresa*

CENTRO DE LA IMAGEN

Directora: *Patricia Mendoza*

LUNA CÓRNEA

Dirección: *Pablo Ortiz Monasterio*

Edición: *Patricia Gola*

Editor asociado: *Alfonso Morales*

Producción: *Claudia Rodríguez, Lourdes Franco, Fidelia Castelán, Luis González, Jorge Lépez y Agustín Estrada.*

Comercialización: *Sandra González y Gonzalo Sánchez.*

CONSEJO ASESOR

Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Patricia Mendoza, Margaret Hooks, Víctor Flores Olea, Pedro Meyer, Mariana Yampolsky, Enrique Flores, Rogelio Rangel, Georgina Rodríguez, Olivier Debroise, Roberto Tejada, Gilberto Chen, José A. Rodríguez, Alejandro Castellanos, Gerardo Suter, Francisco Mata y Alberto Ruy Sánchez.

Luna Córnea *es una publicación cuatrimestral editada por el Centro de la Imagen, CNCA.*

Editor responsable: Pablo Ortiz Monasterio

Licitud de título: 6766, de contenido: 7277.

Número de reserva al Título de Derechos de Autor: 1306/93. Impreso en México por Imprenta Madero.

ISSN: 0188 - 8005

Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores. La revista se reserva el derecho de modificar los títulos de los artículos.

Oficinas: ***Centro de la Imagen.*** *Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México D. F. 06040. Tel: 709 5974. Fax: 709 5914. Email: cimagen@internet.com.mx*

Í N D

PORTADA: **Lourdes Grobet.**

Retrato de *Blue Demon*. Ciudad de México, ca. 1986.

I C E

Secretos



Irving Penn.
Bailarinas de Guedra. Marruecos, 1970.



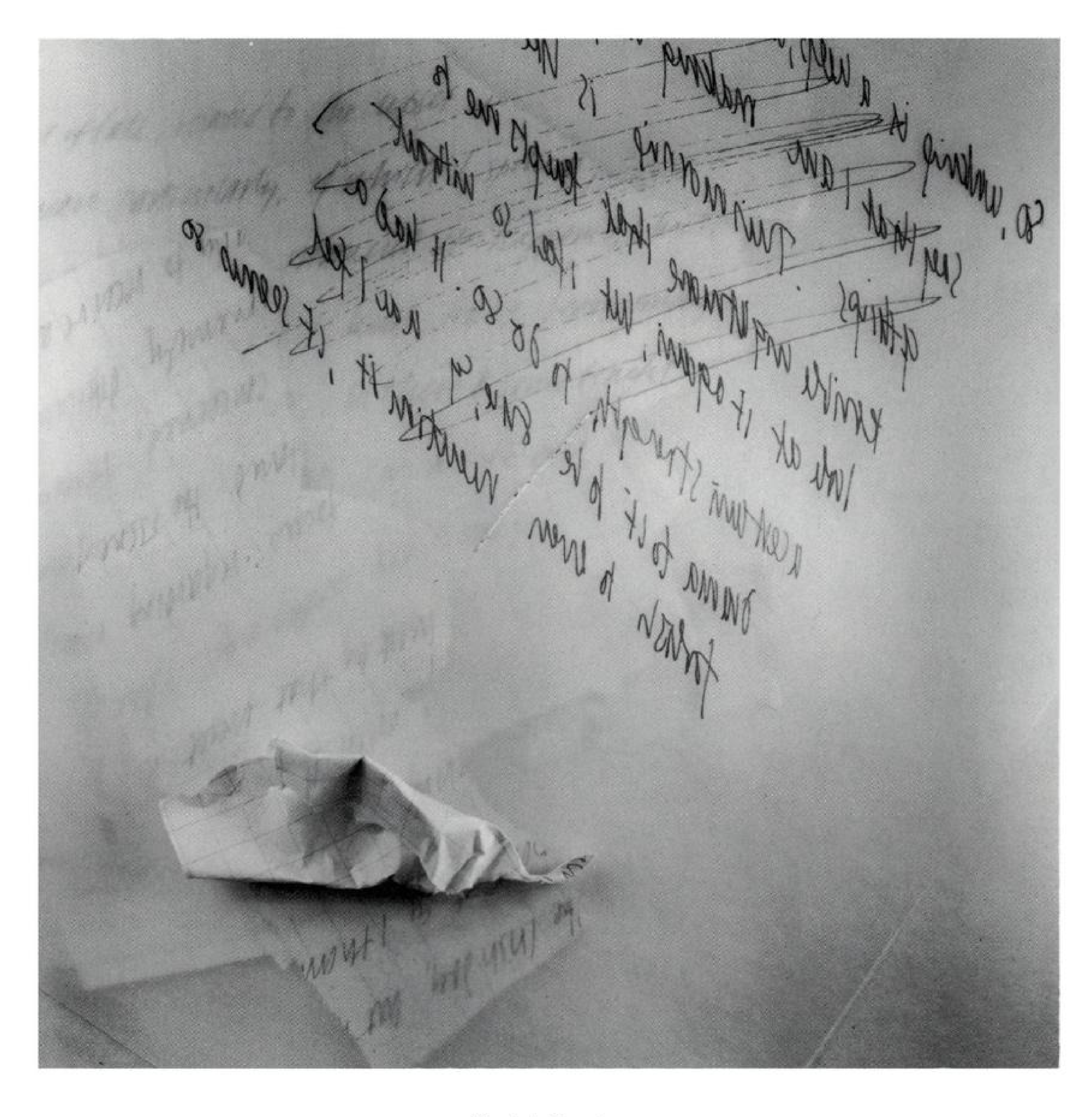
ecreto. Todo lo que está encubierto y callado. Lugar secreto, donde no concurre gente. Cosa secreta que encomienda uno a otro, *latine secretum et arcanum.*

A uno sólo comunica tu coraçón, y sea ésse muy amigo de el alma, dize un refrán. Y San Cyrilo, discurriendo sobre él, en sus Apólogos Morales, dize assí: Estava un día el cuervo rumiando dentro de sí a quién podría comunicar el secreto de su coraçón, y advirtiendo la paloma que estava muy pensativo, llegóse a él y le dixo: "Dime, hermano mío, por tu vida, ¿qué es lo que rebuelves por tu pensamiento tan profundamente?". Él respondió: "Estava meditando que el número de los necios es infinito y que son muy pocos los sabios; el pensamiento de uno es lo íntimo de su coraçón y quien revela lo que piensa saca su coraçón a la plaça. Pues ¿quién eres tú para que yo te fíe y entregue mi coraçón? Mi secreto es para mí, como lo es también mi coraçón." Oyó estas palabras la paloma y díxole al cuervo: "Conocido tengo que eres astuto, por esso te ruego me instruyas de quién podré fiar mi coraçón si la necessidad me obligare a manifestársele a alguno". Condescendiendo el cuervo con gusto al deseo de la paloma, la respondió: "O a uno o a ninguno". Oído esto la paloma se fué. *Simonides alebat nunquam se poenituisse quod tacuisset; quod locutus esset saepe,* y Pittacus solía dezir: *Quae facturus es, ea ne praedixeris, frustratus enim rideberit.* En fin lo que se calla, dize Sócrates, se puede dezir, más lo que una vez se dize no se puede callar, porque lo dixiste a uno, has cuenta que lo dixiste al pregonero, pues hiziste ageno lo que era sólo tuyo.

Sebastián de Cobarruvias. *Tesoro de la Lengua Castellana,* 1611.



Duane Michals,
1990.



Carlota Duarte.

De la serie: *Secretos.*

LAS MORADAS DE LA PALABRA

Patricia Gola

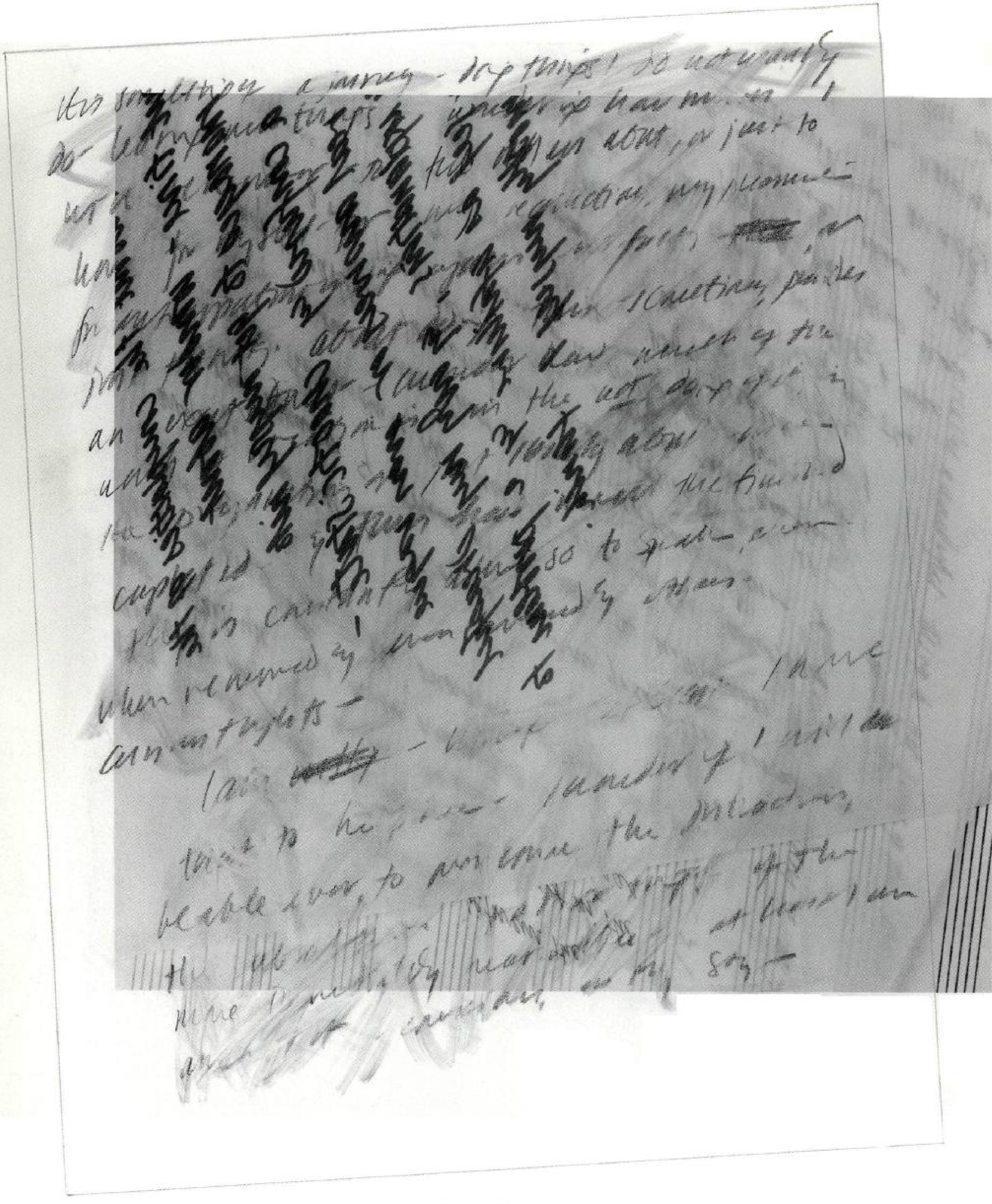
Carlota Duarte, fotógrafa y religiosa norteamericana, de padre yucateco, ha venido realizando su trabajo sin aspavientos. Los inicios de su serie **Secretos*****, que ha sido alimentada hasta el día de hoy, se remontan a principios de los años ochenta, cuando Carlota se dio a la tarea de edificar una y otra vez estas misteriosas moradas de la palabra.***

A este trabajo le siguió el de *Odella*, ensayo fotográfico que concluyó en 1990, a instancias de su maestro, el fotógrafo Aaron Siskind. Odella, personaje marginal y excéntrico de un barrio pobre de Boston, fue fotografiada por Carlota desde 1974. Como una manera de estrechar vínculos con la comunidad en la que vivía, la fotógrafa visitó asiduamente a los vecinos y tomó cientos de fotos durante estos años. Pero el caso de Odella fue especial. Fue la propia Odella la que, de alguna manera, se le impuso a la fotógrafa: "*You know what I want, I want to be somethin'. I want my picture taken. [...] I want people to see me now while I'm still pretty. I just wanna make up for things I lost.*" Odella sobrevivió a varias instituciones mentales, en las que transcurrió más de la mitad de su vida.

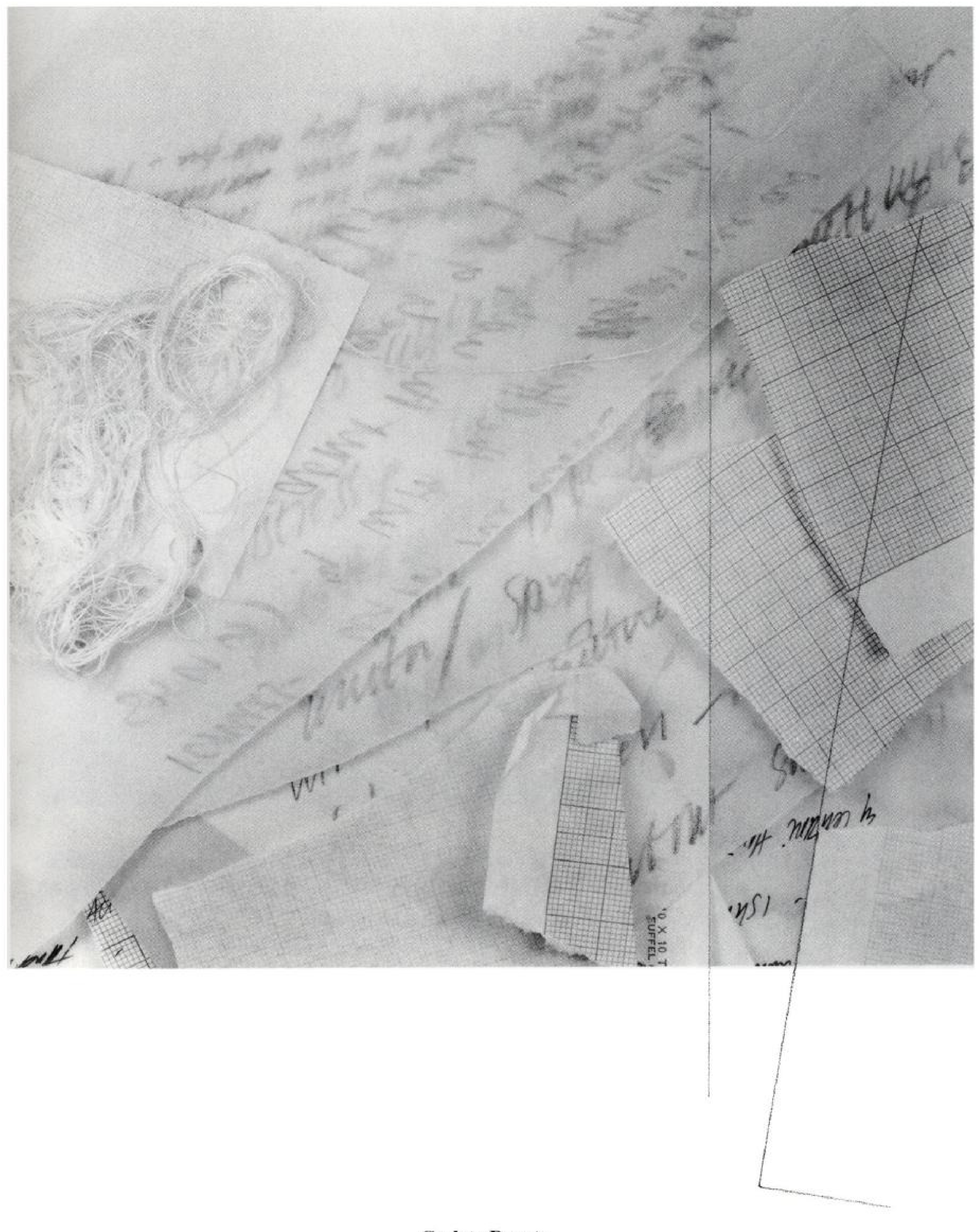
Desde hace algunos años, Carlota Duarte vive en México, en San Cristóbal de las Casas, donde trabaja con entusiasmo en el Proyecto Fotográfico de Chiapas. Ella inició este proyecto con el fin de acercar el lenguaje fotográfico a miembros de las distintas comunidades indígenas de la zona, sin pretender imponer estereotipos o "maneras de ver", sino, por el contrario, dando libre curso a lo que los propios indígenas quieren plasmar a través de la fotografía. "No quería —afirma Carlota— documentar la vida de los indígenas. Quería ayudarlos, de la misma manera en que mucha gente me ha ayudado a documentar mi propia vida."

Este proyecto ha dado frutos en propuestas tan lúcidas y originales como la de Maruch Sántiz, artista y campesina chamula de escasos veintidós años, cuyo trabajo fotográfico titulado *Creencias* será próximamente reunido en un libro que lleva el mismo nombre.

Pero, en lo que hace a su trabajo personal, es su serie de *Secretos* la que Carlota Duarte siente más afín a su naturaleza. Este trabajo está integrado por fotografías que no son sino el registro del registro, en tanto plasman la escritura



Carlota Duarte.
De la serie: *Secretos.*



Carlota Duarte.
De la serie: *Secretos.*



misma. Si escribir es documentar una experiencia, fotografiar papeles escritos implica una voluntad por alejar aún más a la fotografía de su referente. Actualmente, y siguiendo este mismo impulso de plasmar lo oculto, Carlota trabaja en un conjunto de imágenes donde diversos objetos aparecen envueltos en papel periódico o en hoja de maíz, amarrados con hilos de algodón o con la propia hoja del elote.

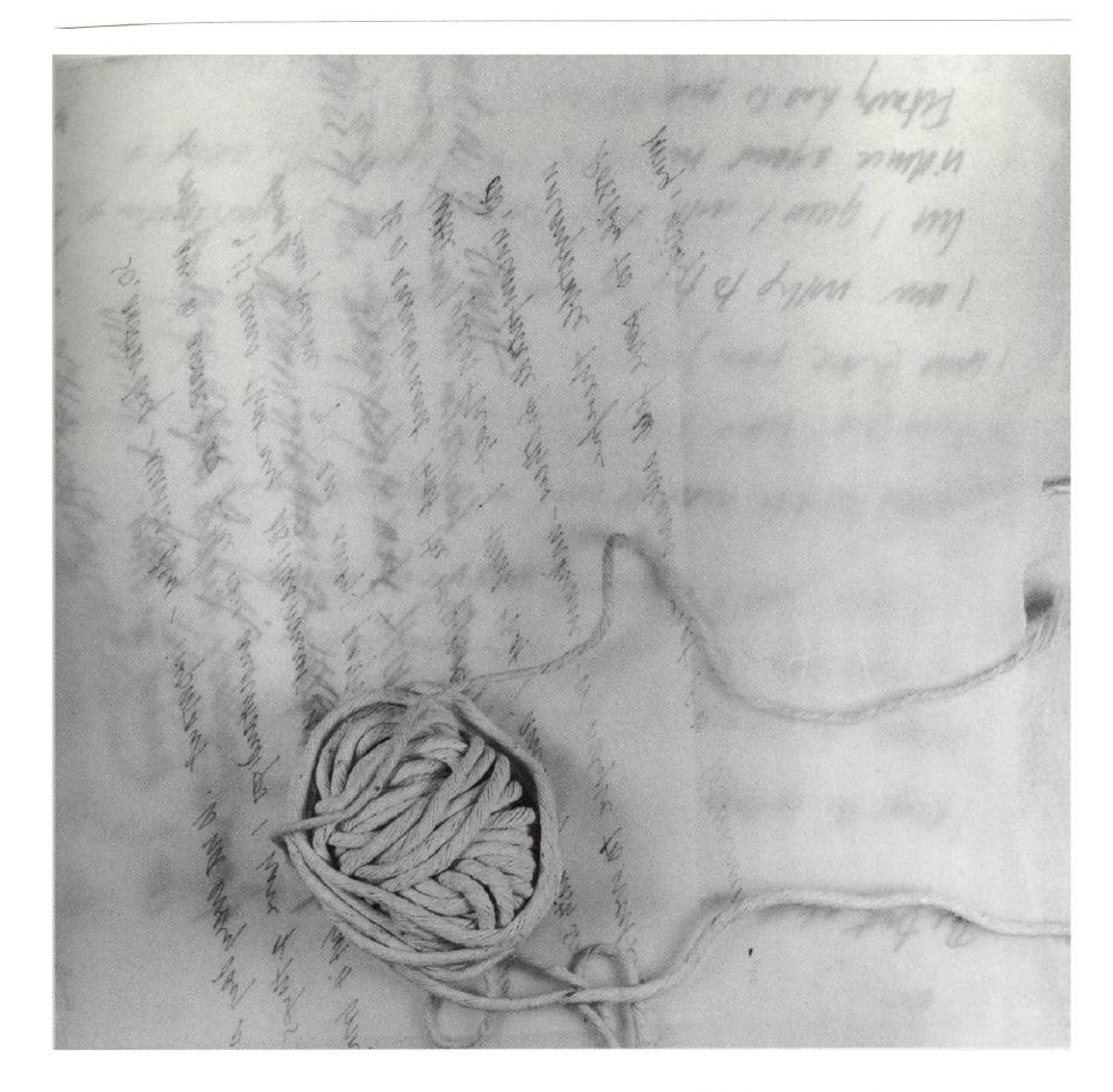
En *Secretos,* Carlota construye con detenimiento sus imágenes, en las que los papeles son recortados por la lente o bien aparecen completos, en una disposición que oscila entre el orden precario y el azar. Ella decide, extremando los cuidados, cuánta luz debe filtrarse, hace que el tamaño de las fotografías sea el mismo que el de los papeles originales e incluso llega a trazarles proyecciones —líneas a lápiz que se prolongan en paralelo o en ángulo. En algunos casos, estas prolongaciones, estos caminos o rutas (ya que hay mucho de cartografía, de fijación de territorios en Carlota) llegan incluso a formar figuras geométricas que dan cuerpo y volumen a la fotografìa, alejándola de su natural bidimensionalidad. Carlota logra que la imagen escape del espacio al que la foto la tiene constreñida y que se incorpore, de alguna manera, a la realidad. Una realidad, con todo, inevitablemente fotográfica.

Secretos, papeles ardientes (en tanto poseedores de vida) que, pese a cobrar presencia por la foto, permanecen porfiadamente indescifrables. Estos papeles son papeles pero también son escritos, fragmentos de una escritura personal que se abisma en la página. Pero sobre todo, conviene tener presente, estos papeles más que papeles o escritos, son fotografías.

Hojas pautadas, papeles de calco, sobres; tachaduras, pedacerías, hojas rasgadas o con arrugas confluyen, acumulándose y superponiéndose, en una especie de palimpsesto. A veces la escritura aparece invertida, como en un espejo, otras veces es posible captar aquí y allá algún fragmento que forma parte de la vida vivida.

Si la escritura, como se ha dicho, es flujo, en Carlota Duarte es la captación de ese instante que huye. Su propuesta fotográfica se enlaza con la literatura, pero también con las artes plásticas, especialmente con la pintura. No en vano, paralelamente a su trabajo fotográfico, Carlota pinta.

Sus *Secretos* son cifras enigmáticas, acertijos. Como el viajero que al llegar a una tierra extraña registra construcciones, edificios y monumentos, sin entenderlos, así la fotógrafa plasma con su cámara este conjunto de palabras y de gestos que, aunque misteriosos, están indudablemente cargados de vida. Su mirada fija los trazos de un manuscrito y, alejándose del canon de la representación y el referente —como elementos naturales de la



Carlota Duarte.
De la serie: *Secretos.*

foto— se concentra en la construcción de una realidad, a un tiempo verbal y fotográfica, suficiente y autónoma.

En estas imágenes los secretos permanecen secretos. No hay revelación posible. Lo que la foto nos presenta es una realidad ambigua, de luces y sombras, de cortes abruptos, de ensamblajes.

Estos papeles son la *prueba*, el testimonio de la experiencia vivida. La experiencia como tal se nos niega, aparece velada; pero lo que se nos deja es la reafirmación del carácter secreto, individual e íntimo de la misma. Estas imágenes son la llave sin cerradura, la sonrisa del gato de Alicia. Es cierto que algo prueban, pero no sabemos qué, y probablemente la comprobación sea distinta para cada uno. No son una pista para resolver un enigma. Son el enigma.

Carlota Duarte.
De la serie: *Secretos.*
Contactos fotográficos.

LOS JEROGLÍFICOS DE LA BELLEZA: EL CUERPO IMPOSIBLE

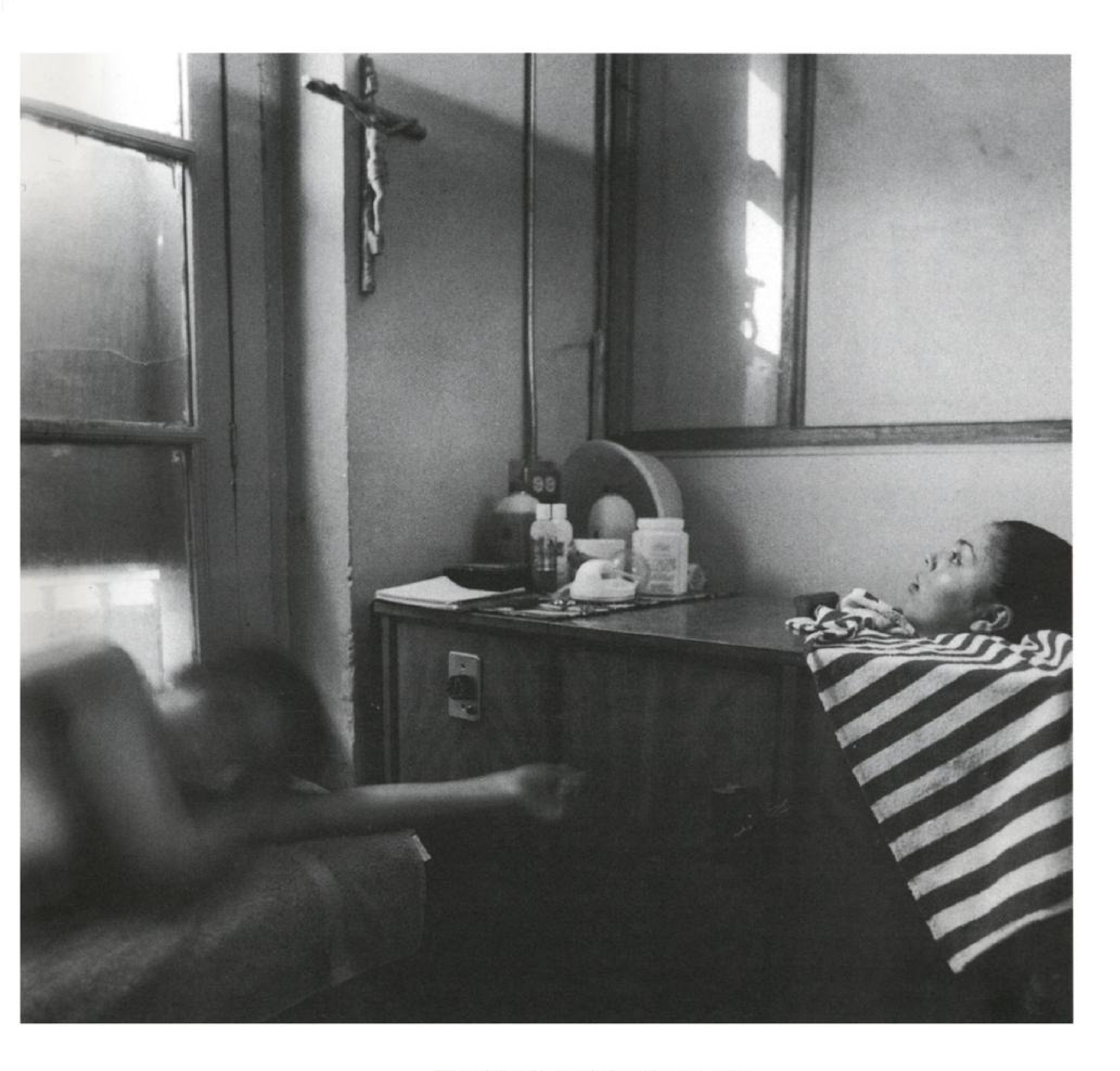
Margo Glantz



Maya Goded.
Ixtapan de la Sal, México, 1997.

Fango, vendas, manchas, graffitti, saunas-guillotina: ¿el material *sine qua non* de la belleza?, ¿o el material utilizado por un "salón" donde esa belleza se persigue? De ahí el equívoco pero también la semejanza. Hay salones de belleza donde se aspira a conseguirla y hay salones donde la belleza se exhibe, son los salones de la moda y a la moda, los de la alta costura, o más modestamente, los salones del *prêt- à-porter*: salones de invierno, de primavera, de verano, de otoño. El tránsito hacia la belleza va de un salón al otro, aunque se trata de un tránsito muchas veces imposible. El salón de belleza alberga cuerpos imperfectos entregados a la encarnizada tarea de la perfección corporal. Pero el salón donde uno se peina, se maquilla, se desgrasa exige un estatismo, el sometimiento del propio cuerpo a la manipulación de otros cuerpos o por lo menos de otras manos o de unas máquinas que lo activen, le den masaje, le pongan vendas, lo coloquen a uno en el sauna, lo embadurnen de lodo, le apliquen al pelo peróxidos y enjuagues, lo aniquilen en aras de un modelo de belleza.

¿Algunas semejanzas por ello entre un salón de belleza y la morgue? Cuando miro las fotografías de Maya Goded recuerdo a Peter Greenaway. El Greenaway que clasifica y cataloga cadáveres históricos recreados por actores que se fingen muertos, los de los ahogados en el Sena durante la época del Terror, ese fin del siglo XVIII. Enorme sofisticación de la perversidad: Greenaway evoca la época de la guillotina, la de los cuellos cercenados limpiamente por un filoso instrumento que a la vez determina una asepsia y una estética: las cabezas caen limpiamente, casi sin dolor, en perfecta simetría. En cambio los cuerpos de los ahogados del *Pont Neuf*



Maya Goded. Ciudad de México, 1996.



Maya Goded.
Ciudad de México,
1996.



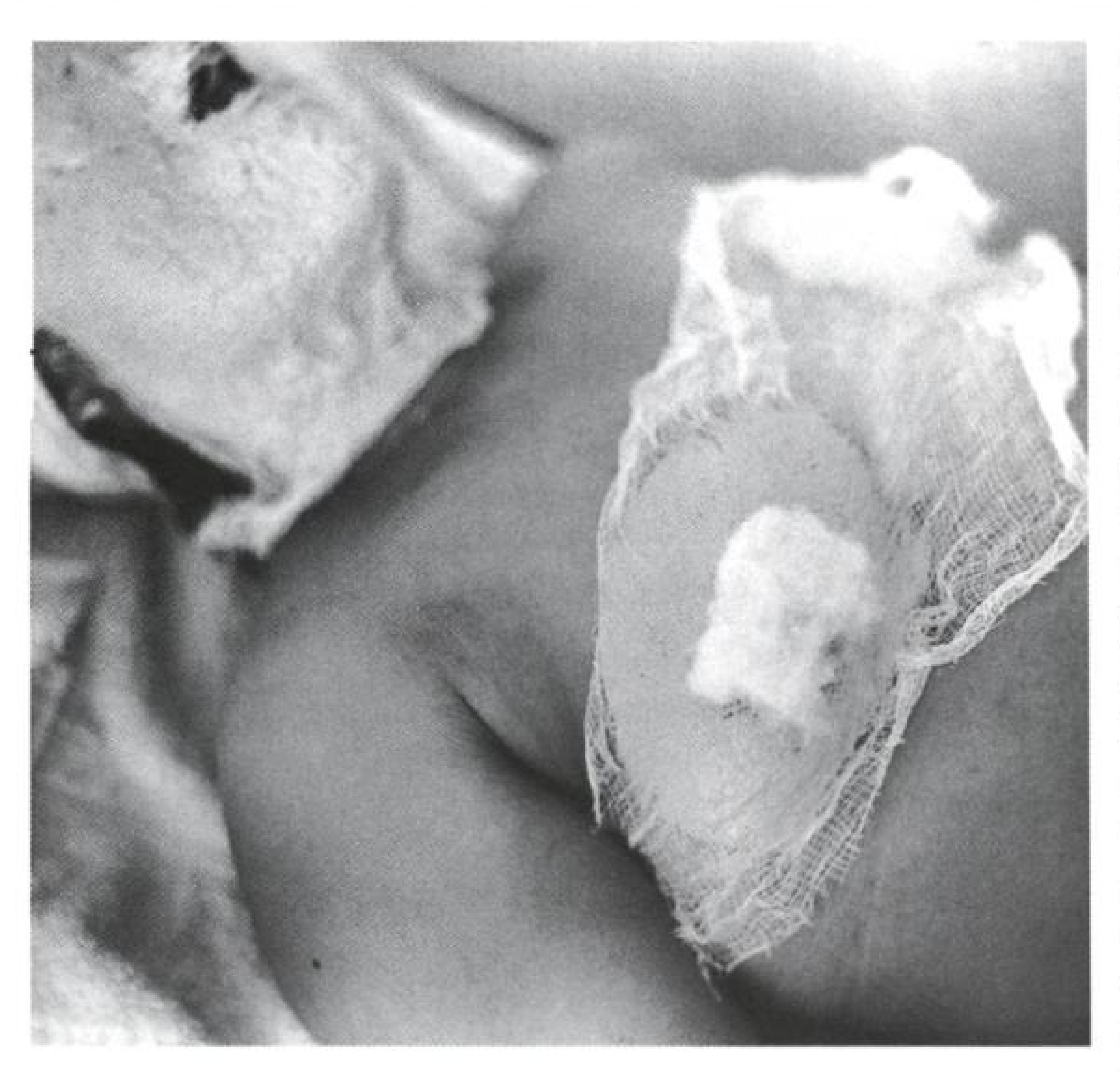
Maya Goded.
Ciudad de México,
1996.



Maya Goded.
Ciudad de México,
1996.

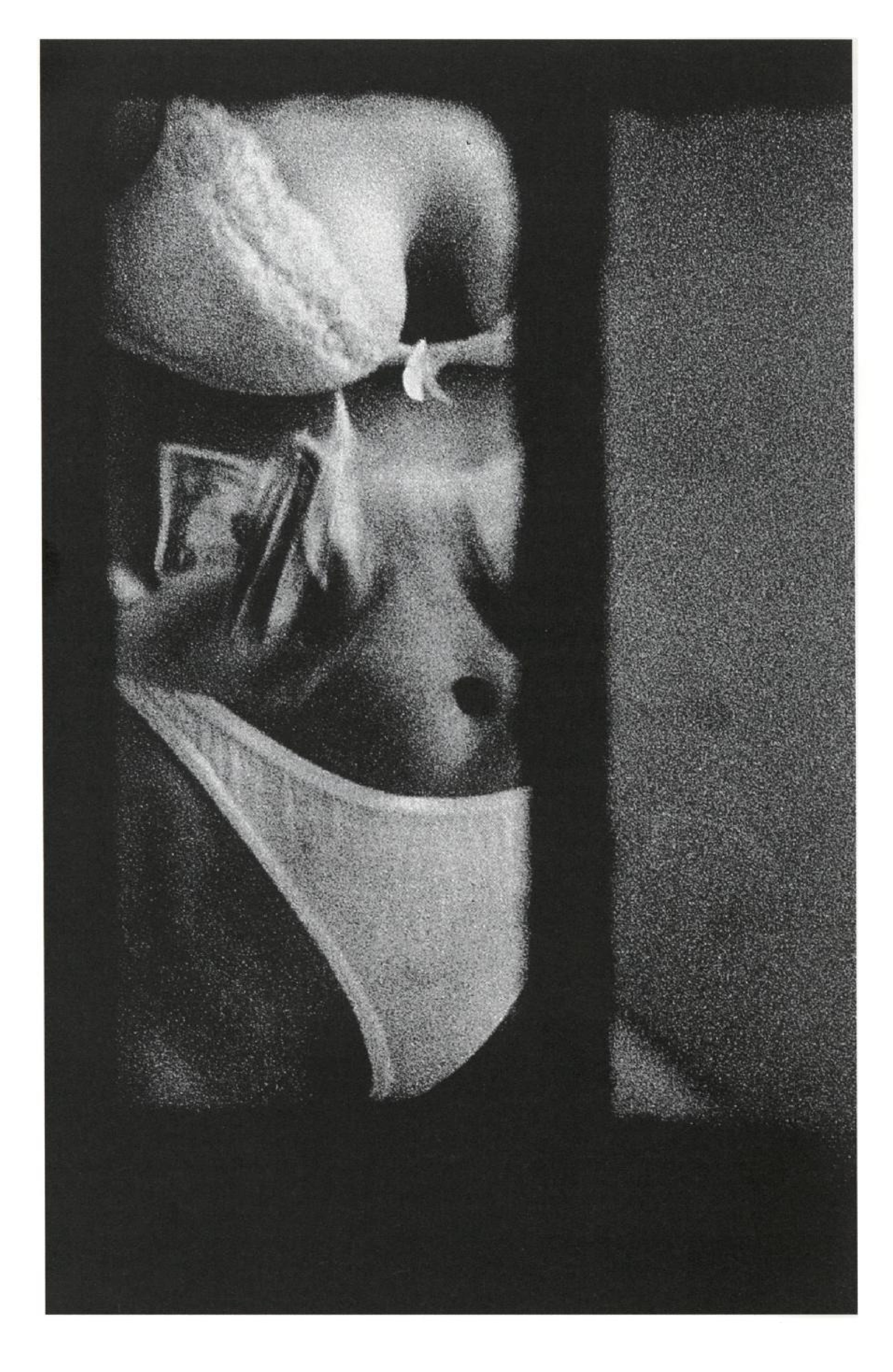
rescatados diariamente de las aguas enlodadas del río parisino, exhiben una desnudez inquietante, son cuerpos de ambos sexos totalmente desnudos, ¿iguales? en su desnudez, en su total e impasible rigidez, y sin embargo... Cada cuerpo exhibe sus vergüenzas, cada cuerpo exhibe su diversa carnalidad, aunque todos estén hechos de lo mismo y en la fotografía se muestre todo el cuerpo con la cabeza, las piernas, los torsos, los brazos, los genitales, y con todo cada pierna, cada brazo, cada torso, cada cara, cada genital es diverso, individual. ¿La imposible semejanza?, ¿el jeroglífico de la diversidad?

Piero Camporesi, el antropólogo italiano que estudia el cuerpo humano de otros siglos, el cuerpo medieval, el cuerpo renacentista y el cuerpo barroco, nos dice hablando de los cuerpos de los ascetas: "Cuando aún estaban vivos los grandes maestros de la abstinencia,



Maya Goded.
Ciudad de México,
1996.

habían llevado su cuerpo al umbral de la nada física. Esqueletos que después de la muerte continuaban conservándose, sin modificaciones sustanciales, como si estuvieran todavía en el mundo sublunar. El prodigio del cadáver intacto, sin corromper, no putrefacto (destino de cualquiera de los pobres mortales) se había preparado con una metódica y precisa descarnificación cotidiana". Siempre me ha sorprendido la terrible semejanza que existe entre los ascetas que aspiraban a desligarse de su carnalidad, deseosos de trascender su humanidad para alcanzar a la divinidad, y el ideal de belleza actual que somete sobre todo a las jóvenes a un proceso encarnizado para aniquilar su carne y para exhibir un cuerpo desprovisto totalmente de carnalidad. ¿No es ése el ideal de la moda actual? ¿No se favorecen la anorexia y la bulimia? ¿No se exhiben las huellas de la droga en las orejas de las modelos? ¿No intensifican los cosméticos las sombras? ¿No exhiben esas mismas modelos las huellas de una deformación corporal, como si hubiesen sido construidas a golpes o desfiguradas por el uso continuo de la cocaína? Una poeta amiga mía, la canadiense Nicole Brossard, recuerda el final de la película *Prêt-à-porter* de Robert Altman, se trata, dice, de un desfile final de las modelos en un salón de París: todas desfilan desnudas, idénticas, esqueléticas, semejantes en todo a los cadáveres de un campo de concentración. Los salones de belleza y los salones de la moda han logrado lo imposible, homogeneizar el cuerpo porque lo han privado de sus diferencias, las que su propia carne les confiere; las modelos de Calvin Klein se identifican en su corporeidad, han conquistado la belleza y han conseguido dominar su cuerpo y convertirlo en un cuerpo exhibible en los desfiles, un cuerpo dominado por los masajes, la dieta, la cirugía estética, la liposucción. Difieren totalmente de los cuerpos de los ahogados que Greenaway exhibe en su película, cuya única identidad posible es el estado de desnudez y su condición de ahogados, pero su propia e imperfecta corporeidad los diferencia, los hace especiales, únicos, humanos, aun después de la muerte.



VENTANAS DE MERRY ALPERN: LA FIJEZA, EL ASEDIO, LA PERVERSIÓN

Raymundo Mier

1. La pendiente del acecho

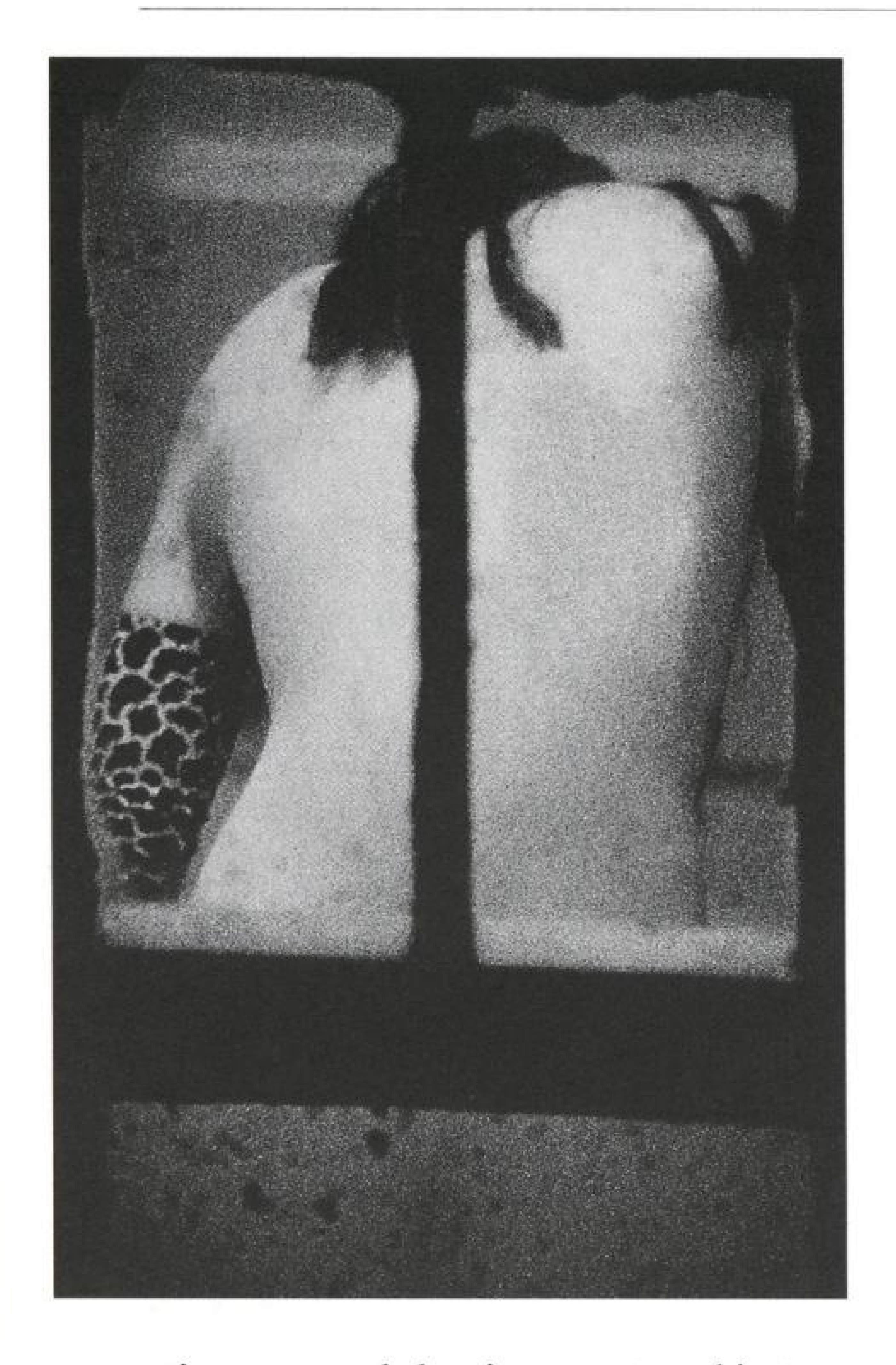
Hay geometrías y ritmos del secreto, de la perversión, como los hay del acecho. Ritmos del silencio, modos de circunscribir los espacios, recobrar las proximidades de los cuerpos e inscribir en ellos los rumbos y las reliquias del placer, la indeleble monotonía de la piel, los atavismos de la mirada, los territorios y fronteras de la espera, la serenidad inhóspita de la violencia o la pureza del contacto, los tiempos y las modulaciones de la intimidad o el desencanto.

Esos trazos y acentos son también los de la impaciencia de la mirada, los que rigen la captura fotográfica, su acto, su obstinación.

La regla constitutiva del acecho, como siempre, es maniáticamente simple: preservar la asimetría de la mirada, mirar sin ser mirado, soportar la exigencia del secreto, mantener en silencio la oscura raíz que alimenta el acecho. El ritual es palpable: edificar el cerco de un lugar y una espera. Recobrar para la mirada el riesgo de la desaparición de aquello que fascina. El acecho fotográfico repite el ritual íntimo de la captura, hace posible la preservación del secreto: mantener en radical ocultamiento la mirada del acecho, aun más allá de la captura. Las fotos de Merry Alpern hacen visible la obsesión creciente del acecho: las fotografías enmarcadas obsesivamente por un mismo escenario —un "club para hombres"—, ahondan la monotonía de la imagen, recrudecen sus márgenes, un mismo encuadre, los bordes se repiten, las sombras que enmarcan las imágenes remiten al



Las fotos que ilustran este artículo pertenecen al libro *Dirty Windows*, de **Merry Alpern**, publicado por Scalo, Zurich-Berlín-Nueva York, 1995.



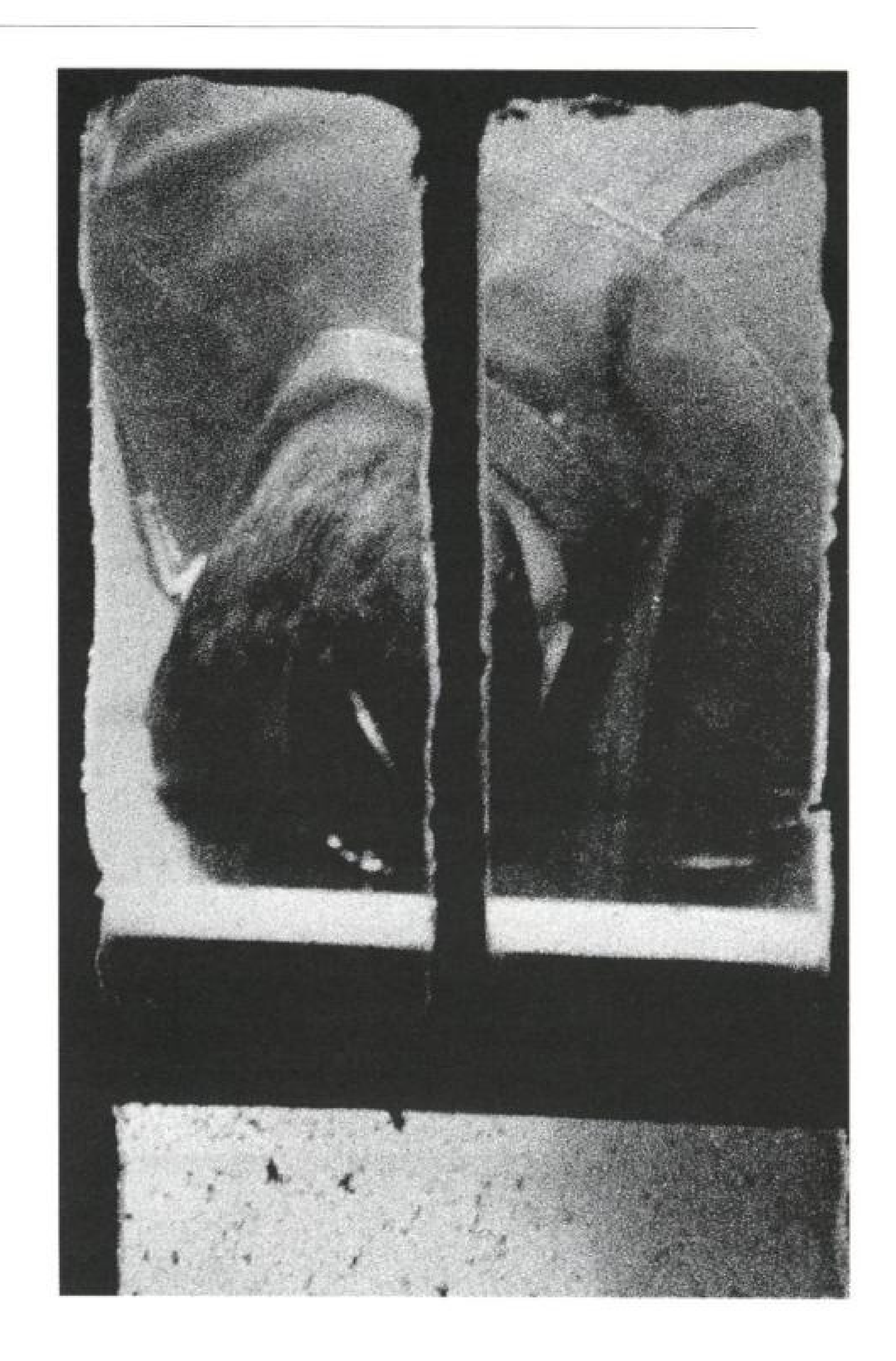
mismo marco de la misma ventana abierta, la turbiedad que impregna todas las fotografías —surgida de la amplificación excesiva y del forzamiento de la emulsión por las condiciones de lejanía y de iluminación— se exhibe como signo de esa lejanía de la mirada suficiente para garantizar la clandestinidad del acecho. La mirada, aun inadvertida, penetra y violenta la esfera íntima del enlace de cuerpos arrastrados por su propia fragilidad ante la mirada y el contacto del otro.

Sólo que la mirada de Alpern no acecha los cuerpos o los rostros, sino fragmentos de torsos, de caderas, de nalgas, de sexos; perfiles irreconocibles, figuras unas veces desnudas, pero otras, sorprendidas en una desnudez incipiente o velada. Las prendas marcan apenas el sexo o los muslos, o bien lo cubren casi por entero para revelarlo solamente en el contraste con la piel, los pliegues de los muslos, las manos contando el dinero. El ojo de Alpern, fijo cada día, a la espera tras la cámara frente a la misma ventana, tensa tras la pupila inerte e imposible de la cámara; la mirada como una respuesta maquinal capaz de acoplar su espera y su obsesión al ritmo, a la serie de esas presencias, atando a ellas el disparo de la cámara, respondiendo con una conmoción mecánica a la vehemencia o la discordia que allana esos cuerpos, de la desnudez en la excitación neutra del contrato de prostitución. Las fotos de Alpern recrean la excitación encarnada en el acecho y la asimetría del ritual compulsivo de la prostitución. Ese ritual encuentra su eco en otro: el de la mirada obsesiva, clandestina, capaz de sorprender a los cuerpos desplazados a los márgenes del erotismo. Sólo que, quizás, el acecho fotográfico tiene un rasgo singular: su objeto es lo que escapa habitualmente a la mirada, lo que resplandece sin dar lugar a la memoria, lo intangible, el acontecimiento más radical, un fulgor que acaso no habría dejado rastro, que habría escapado a cualquier evocación.

"El poder de gozar propio de la perversión es siempre subestimado [...], la perversión simplemente hace feliz"[1], escribió Barthes. El acecho en las fotografías de Merry Alpern no es el de Cartier-Bresson. La materia de éste es el encuentro. Y el encuentro —lo había ya resaltado el surrealismo— es único, lo que ha ocurrido a pesar de ser imposible. El acto fotográfico adquiere con Cartier-Bresson el resplandor de la revelación que acompaña a todo encuentro amoroso. Por el contrario, en las fotografías de Alpern el vértigo del acecho está dominado por el riesgo del fracaso, por la espera inútil, por la mirada tendida sobre el vacío, la mirada obscura, baldía, por cuerpos sin

nombre que jamás aparecen, por largos lapsos de ausencia, por ventanas vacías de brillos y de tacto. En esas miradas, el acto fotográfico se abisma en la espera de cuerpos previamente adivinados, deseados, previstos. El acecho se hace augurio, hace visible la presencia creciente de la obsesión.

Las fotos de Alpern aguardan a los cuerpos en el momento de una sexualidad anónima, cuando el sentido sombrío de la desaparición del otro está ya inscrito en el logro del placer. Ella contempla y registra uno tras otro esos encuentros, el contacto, el pago, la separación. Pero el acecho fotográfico se prolonga más allá de los límites de cualquier encuentro, persiste para capturar la serie múltiple y diversa de los cuerpos, de los enlaces. Desborda infinitamente los periodos de esos cuerpos que resplandecen como un tajo en la luz de una ventana, como una fractura en la espera, para exacerbar el círculo habitualmente inaccesible, cerrado, del enlace de prostitución.



2. El contrato de prostitución

El contrato de prostitución es ejemplar, había sugerido Barthes. Está purificado de la derrota, la discordia, el mimetismo y la mascarada del idilio. Esta purificado del extravío del amor, de la sumisión a sus efigies. Ese contrato rige la excitación anónima, la asimetría de alientos y resguardos, tactos que recorren una piel sin otras ansias que el estremecimiento, cuerpos abandonados a la desmemoria y privados de sus nombres, sin la pasión por el presente, sino por la errancia, por el tránsito. En el contrato de prostitución el cuerpo se adentra en sí mismo, mudo. La imagen fotográfica transita por los cuerpos sin efigie, recobra para la mirada la distancia intransigente entre los cuerpos confinados a los límites neutros del contrato. Los cuerpos en ese contrato tienen el nombre de una espera sin identidades, como una exaltación anónima, sin rostro. En ese vínculo, la palabra es inútil como lo son la identidad de los cuerpos, la fragilidad de la promesa o la invención de una historia del espasmo. Comprometen a cuerpos sin fisonomía, ofrecidos al margen de su historia, carne circunscrita sólo por la memoria del placer. No hay cuerpos, sólo señales de cuerpos y sus jirones.

Las fotografías de Merry Alpern rechazan la trampa de la memoria. Ninguna exhibe cuerpos ni rostros reconocibles. Borra todos los rasgos, elude la fijeza de las miradas y la claridad de los perfiles. Cuerpos destinados a una mirada sin memoria, y sin embargo, ofrecidos a la imaginación de relatos e historias, a la ficción de pasados y de encuentros. La obsesión vacía al acto fotográfico de la identidad del fotógrafo, de

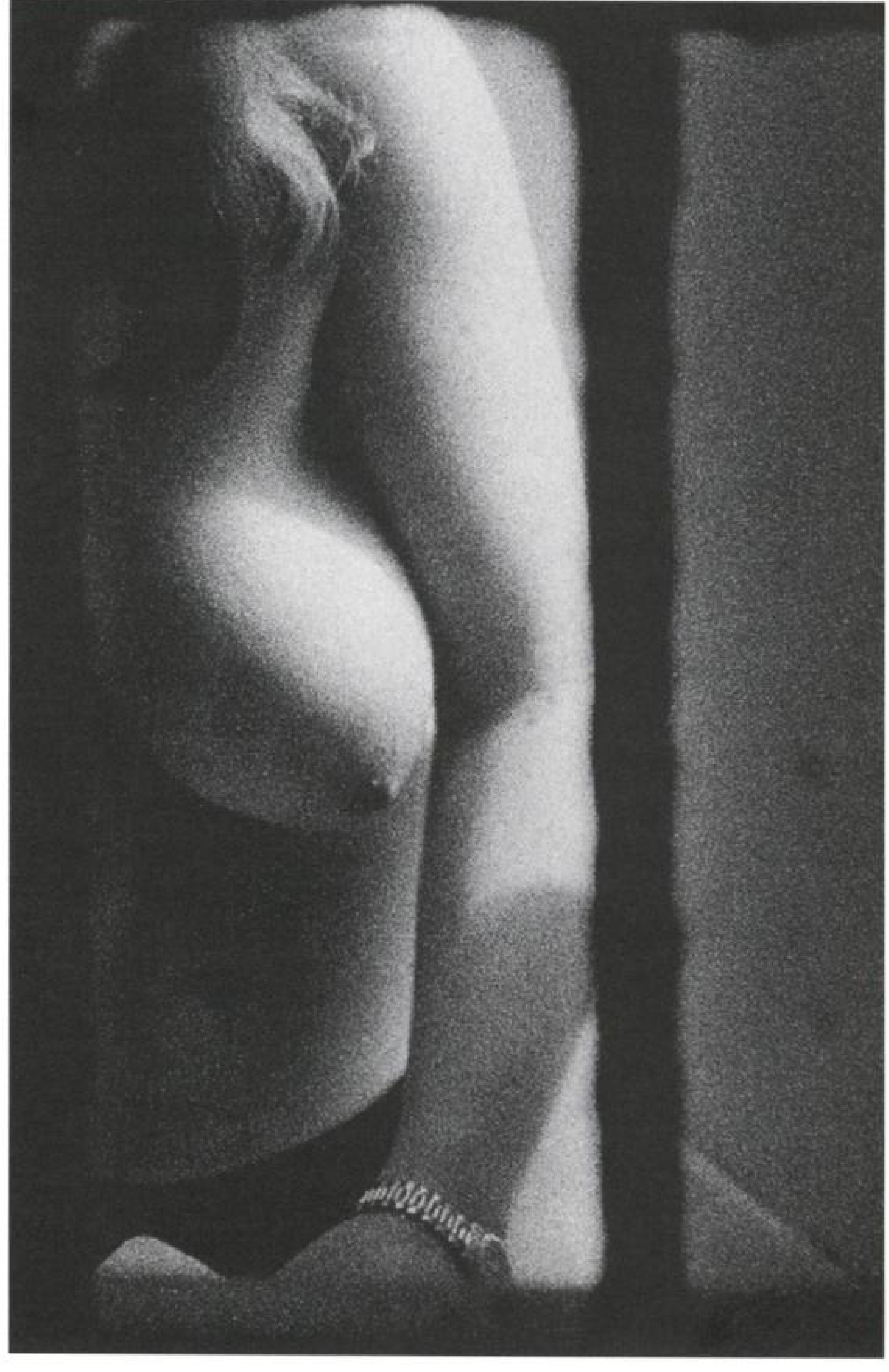
su mirada: es indiferente, tanto como los cuerpos en la imagen. Los cuerpos fotografiados se despliegan como serie de sombras equívocas de una mirada sin historia. El rostro y la identidad del fotógrafo se disuelven ante la presencia momentánea, sin pasado, sin memoria de esos trozos de cuerpos. Las series fotográficas de Alpern atestiguan el trayecto de una mirada arrastrada por su pasión fantasmal que se abate sobre la sombra de dos cuerpos atados al ritual de la transitoriedad. Dos universos se confunden: el del contacto de los sexos y el de la captura fotográfica. La imagen fotográfica es el residuo de dos series compulsivas: la mirada fotográfica y la sexualidad. La mirada repetida, recalcitrante, fascinada, se acopla en la pendiente perversa a la historia reiterada de cuerpos indiferentes que se penetran, cambiantes, hundidos en la clausura indiferente del ritual.

Las fotografías hacen visibles los signos residuales, casi secretos, de ese contrato de prostitución —vemos las imágenes obsesivas de las bolsas sobre los cuerpos femeninos, desnudos como reliquia y huella del contrato; en la superficie iluminada de la ventana se exhibe la manipulación crispada de los sexos, de billetes, las muecas difuminadas de la penetración. Las fisonomías se convierten en manchas sin contorno, de cuerpos apenas conjeturables enlazados en el vínculo oral. Cuerpos capturados en la soledad de un abandono momentáneo, o bien en el instante en que se vuelven para mirarse, en esa esfera anónima, sofocante de los cuerpos. Mirar esos cuerpos que buscan sustraerse a la mirada, a los que se ha excluido socialmente de lo mirable, mirarlos mientras imaginan para sí mismos un silencio, mirarlos edificar su propia invisibilidad, mirarlos alimentar, desdeñar, disfrutar el olvido de los otros.

La fotografía es la invención de una *visibilidad* incalificable: la exhibición duradera de lo que desaparece, inadvertido. La fuerza de la fotografía parece residir en su capacidad para revocar el secreto: hacer visibles sus claves, desdecirlo, disiparlo. Ofrecer a la mirada el tiempo, la calma para la contemplación del fulgor crepuscular, preservar el fulgor del objeto antes de su hundimiento, revelar el secreto de su presencia en el borde de su desaparición. El vértigo de la fotografía es atestiguar la desaparición. Su pasión no son los actos, sino los escombros de los actos, no los objetos sino los mundos en su caída crepuscular. "El objeto —habría de escribir Merleau-Ponty— es lo que es capaz de desaparecer." El acto fotográfico captura el momento de la desaparición misma, del eclipse del objeto, de la ausencia, para conseguir, paradójicamente, su sedimentación como imagen. El momento de la mirada fotográfica es el del ensombrecimiento, el de una fijeza mortuoria eclipsada por el resplandor de lo que desaparece. Expone una figura o un perfil desaparecido. Confirma la extinción de las presencias. *Todo lo fotografiado ha sido.*[2]

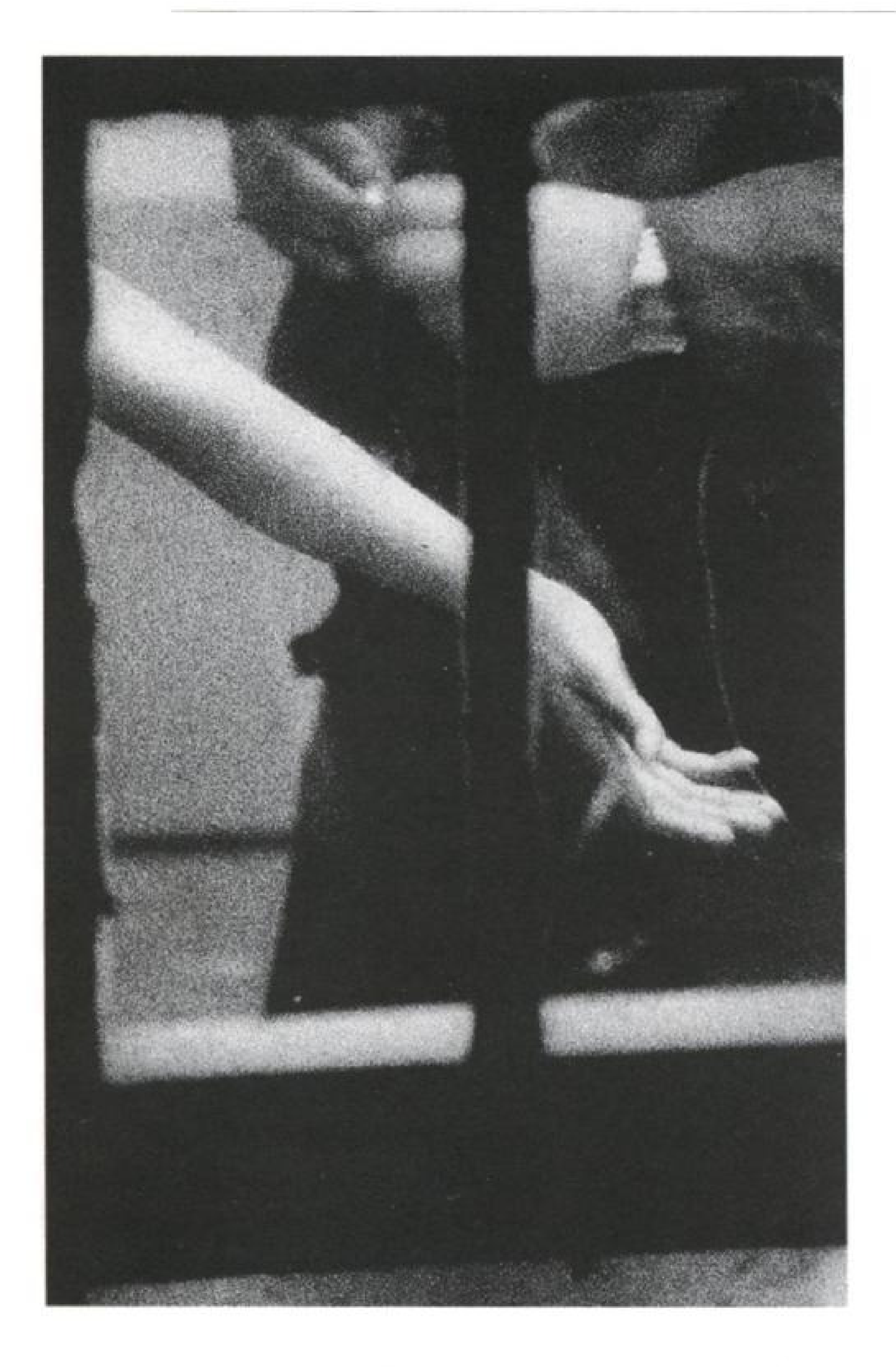
En los orígenes de la fotografía, en el retrato, Nadar buscaba sorprender en el aura de un rostro las claves de la silenciosa verdad íntima de un alma, su historia tácita; la clave secreta de los hombres, muda pero capaz de impregnar las pupilas, las muecas, las tensiones insignificantes en los rostros y los cuerpos. Una fotografía debía capturar la cifra tácita, singular, de un hombre o una mujer que emergía como un brillo entre los párpados y fulguraba momentáneamente en las pupilas, en el pasmo involuntario de una presa que se sabe acechada. La fotografía estaba destinada a mostrar lo secreto: pero no a recobrarlo de las profundidades sino de la superficie frágil de las cosas, de su sustancia en disolvencia. No lo encarnado en el núcleo indeleble de la carne sino lo que yace abierto a la mirada, sin que exista la posibilidad de percibirlo, ni de descifrarlo;

la vocación de la fotografía parecía ser revelar el secreto más extremo, el que se muestra sin reservas. Las imágenes fotográficas infunden a la mirada una duración que violenta su vocación efímera. La indiferencia maquinal del dispositivo fotográfico, indiferente al amor o al asco, al arrebato o a la abyección, hace entonces posible otra memoria, inhumana, infame. Inventa y consagra la ilusión de la plenitud del recuerdo. Despierta el desdén por el olvido; incita al desprecio de su fuerza creadora y de la fertilidad de su devastación.



3. El velo: geologías del encuentro

Las fotografías de Alpern gravitan en torno de la desnudez, pero su substancia es una constelación de zonas de cuerpos inciertos. Esa fragmentación es un velo, pero es también la exhibición de los bordes implacables y errantes del deseo, del arraigo crudo y tajante del deseo. Un segundo velo: la primacía de las vergas, las vulvas, los pechos, se revelan ajenas a la irrupción del deseo. No es en la desnudez ni en la significación sin velo de los acoplamientos: el deseo punza en la mirada. Mirar la propia mirada, seguirla al refractarse y reflejarse en esos órganos, en la aspereza conjeturable de la penetración, mirar la mirada fija en la imagen de esos roces. Mirar la propia mirada capturada en la red inmensa de miradas anticipadas, inadvertidas, invocadas. El grano en las fotografías subraya la distancia, la asimetría de la luminosidad, la agudeza intangible de la mirada. Pero la turbiedad de las imágenes, la difuminación de los contornos, la impaciencia de lo áspero, la fusión de los pliegues de epidermis que impregnan los territorios del espanto acentúan la exterioridad de la mirada, cifran la excitación en la pureza del deseo de mirar desde la extrañeza los cuerpos del amor. La mirada fotográfica parece abatirse sobre los cuerpos. En la imagen la epidermis se vence y se pliega bajo los signos de una espera desértica. El cuerpo es ya un signo que acoge otra presencia, traza en la carne el llamado tácito del otro. Petrificados en su urgencia por la fotografía, los pechos, caderas, labios, vergas, desnudos, entrevistos en la ventana de esos cuartos de sordidez imaginable, zonas de aislamiento; amparados de su



reclusión por los espejismos y mascaradas de la intimidad. Las imágenes revelan algo de la ternura y la generosidad de los cuerpos vacíos, de las pasiones truncas; la imagen sugiere el olvido momentáneo de la soledad del cuerpo íntimo y hace adivinable la devoción de los cuerpos al riesgo y la muerte del contacto, entregados a un erotismo imposible, a la crueldad de esa muerte inminente.

El erotismo se extravía siempre en la fascinación del encuentro, en su historia trunca: un momento inicial, ver, experimentar lo inaudito; un segundo momento, la captura, la obsesión, el vértigo de la repetición y la mirada que espera la reaparición de lo incalificable. Sólo que esto, lo incalificable, no es más que una resonancia del deseo, un fulgor en el momento que antecede su eclipse radical: queda el juego de la mirada, la evocación, el sometimiento a la insistencia del detalle, las torsiones de los cuerpos, sus pudores súbitos y el retraimiento de la desnudez, o quizás sólo el resquicio de las pupilas; pero la experiencia del erotismo se confunde entonces con la pretensión de lo indeleble. La mirada fantasmal del erotismo libera a esos cuerpos de sus nombres y, acaso, libera a esos jirones de carne, a esos actos truncos de sus cuerpos.

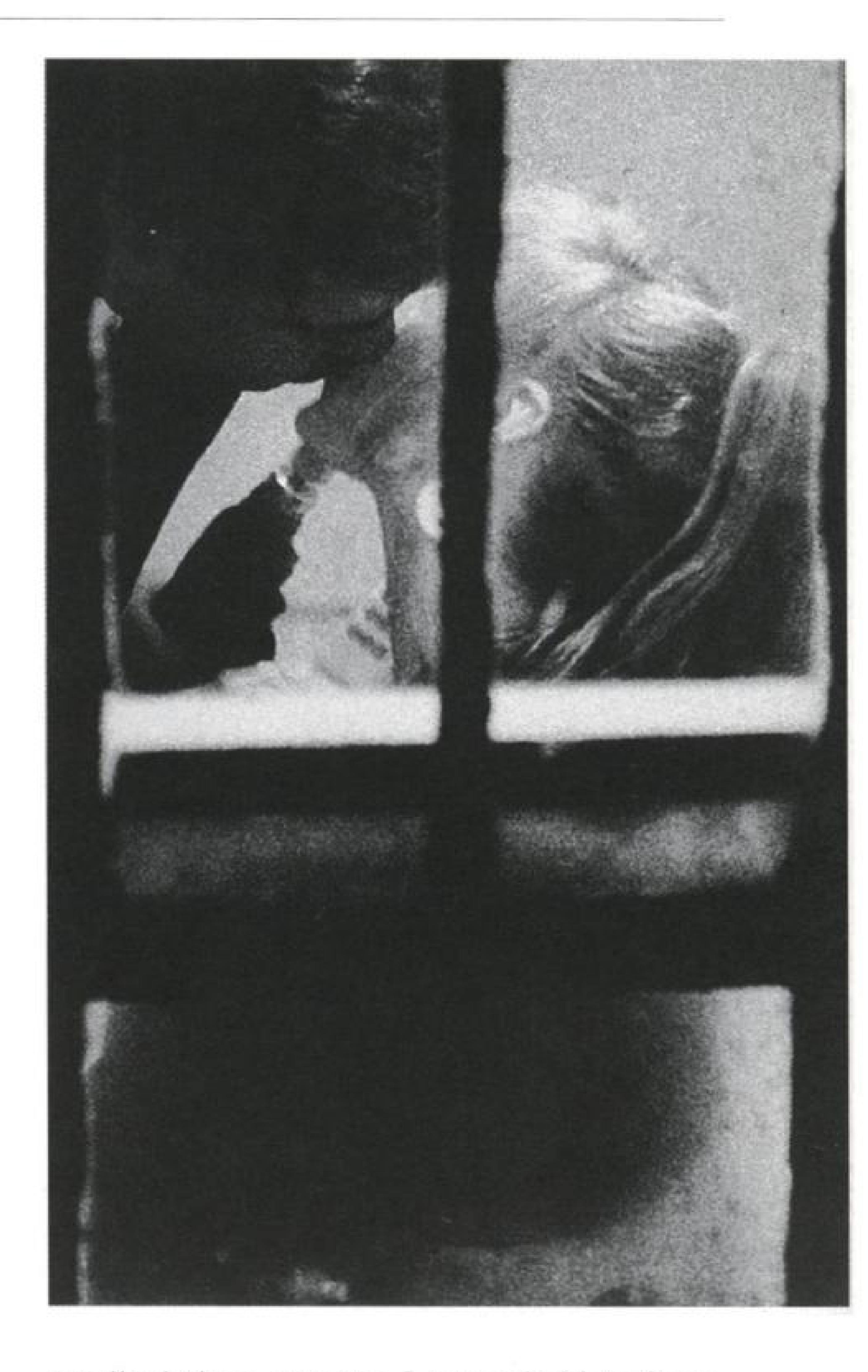
4. Series, obsesiones, fulgor

El libro de Merry Alpern es una serie de series. A la intermitencia de las imágenes fotográficas se añade otra, señalada por la irrupción de una hoja blanca, que fija quizás el borde de una historia. Esa página es el trazo de la espera de la mirada, de su deambular inquieto, sin objeto; la espera, el ritmo del acecho de los cuerpos enfrentados. En las series fotográficas, la desnudez anónima, intermitente, alimenta la evocación de los propios fantasmas. Barthes escribió: "Es el propio centellear [de la intermitencia] lo que seduce, o más aún: la puesta en escena de una aparición-desaparición."[3] La conmoción de una abertura, de una escena efímera sin identidad, despliega toda la fuerza de seducción intrínseca en las historias no contadas, habitadas por lo residual de los cuerpos y de los encuentros. Cada imagen está ya inscrita en el silencio de ese encuentro. Entre cada imagen la puntuación blanca escribe la transitoriedad del vínculo sexual, el mapa de su olvido; la historia se interrumpe, el silencio del papel nos advierte de ese hiato en el centro de esa historia única y múltiple. Las secuencias inacabadas, inacabables de Alpern, son abandonadas al silencio. La serie parece extinguirse en ocasiones, con las imágenes de dinero, para

fundirse con la pasión contractual de la prostitución. Y no obstante, en esas imágenes el contrato de prostitución revela una calidad inaudita: las efigies neutras de esos exhiben la afección íntima, acaso la piedad amorosa, cruda, silenciada, de ese erotismo de cuerpos confinados a su propia imagen.

Con la serie, la revelación del secreto se muestra imposible. El verdadero secreto, el de la fuerza que orilla al juego, al vértigo, a la fragmentación, al acecho, queda cifrado, inscrito en la materia opaca del acto fotográfico. El ritmo, el acoplamiento de los fragmentos es una señal, un trazo, incluso un momento de reposo en el trayecto de la serie: el dinero, la boca tomando el pene, las bolsas pendientes sobre los pechos, las caderas, el sexo desnudos. El sentido de la historia se agolpa en esos esbozos de acto, fijos en la percepción, como un presagio entrecortado del sentido del encuentro. La repetición de la serie hace visible la culminación del contrato en el silencio. Cada serie reinventa las actitudes, las tensiones, los bordes, las posiciones, los esquemas de las efigies. Más que el impulso secreto del secreto, su placer inútil e irremediable, lo que se desvela la verdad imposible de esa mirada fija. La fotografía de Alpern rechaza toda voluntad de revelación: exhibe plenamente la oscuridad de la obsesión en esas historias discontinuas, residuales. Acentúa con ellas la fascinación, la crueldad y el enigma de la repetición. La narración desmembrada, hecha de yuxtaposiciones revela la fidelidad oscura, reticente, de las pasiones secretas de la mirada. Así, la mirada se impregna de la ansiedad y el estremecimiento de una historia muda, del secreto.

Mirar esas fotografías es restaurar la violencia de la propia obsesión, poblar la propia memoria con esas imágenes, inscribir en ellas los propios fantasmas. Recobrar en el secreto de lo mirado la febrilidad sin sentido de las figuras de un



asedio íntimo, secreto. La propia historia se resuelve ante esas imágenes en un quebrantamiento mudo. A esa discontinuidad de las series, nuestra propia memoria, nuestro deseo, enlaza el enmudecimiento de su propia historia no menos opaca, no menos inarticulable que esos pliegues difusos de cuerpos que se funden, de pasados indiferentes y silenciados.

NOTAS: [1] Roland Barthes. *Roland Barthes*. París: Seuil, 1975, p. 68.
[2] Cfr. Roland Barthes. *La chambre claire*. París: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
[3] Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973, p. 19.

ARROZ

MODO DE PREPARARLO

2 tazas de agua
1 taza de arroz integral
1 cucharada de mantequilla (opcional)
1/2 cucharadita de sal.

En agua hirviendo,
agregar el arroz,
la mantequilla y la sal.
Bajar el calor al mínimo,
tapar la cacerola y dejar hervir
a fuego lento hasta que todo el
líquido haya desaparecido
(unos 45 minutos).
Quitar del fuego,
y dejarlo cubierto durante 5 minutos.
Esponjar con el tenedor.
Rinde para 6 porciones.

Laureana Toledo. Cebolla sobre papel.
Bologna, Italia,
1996.

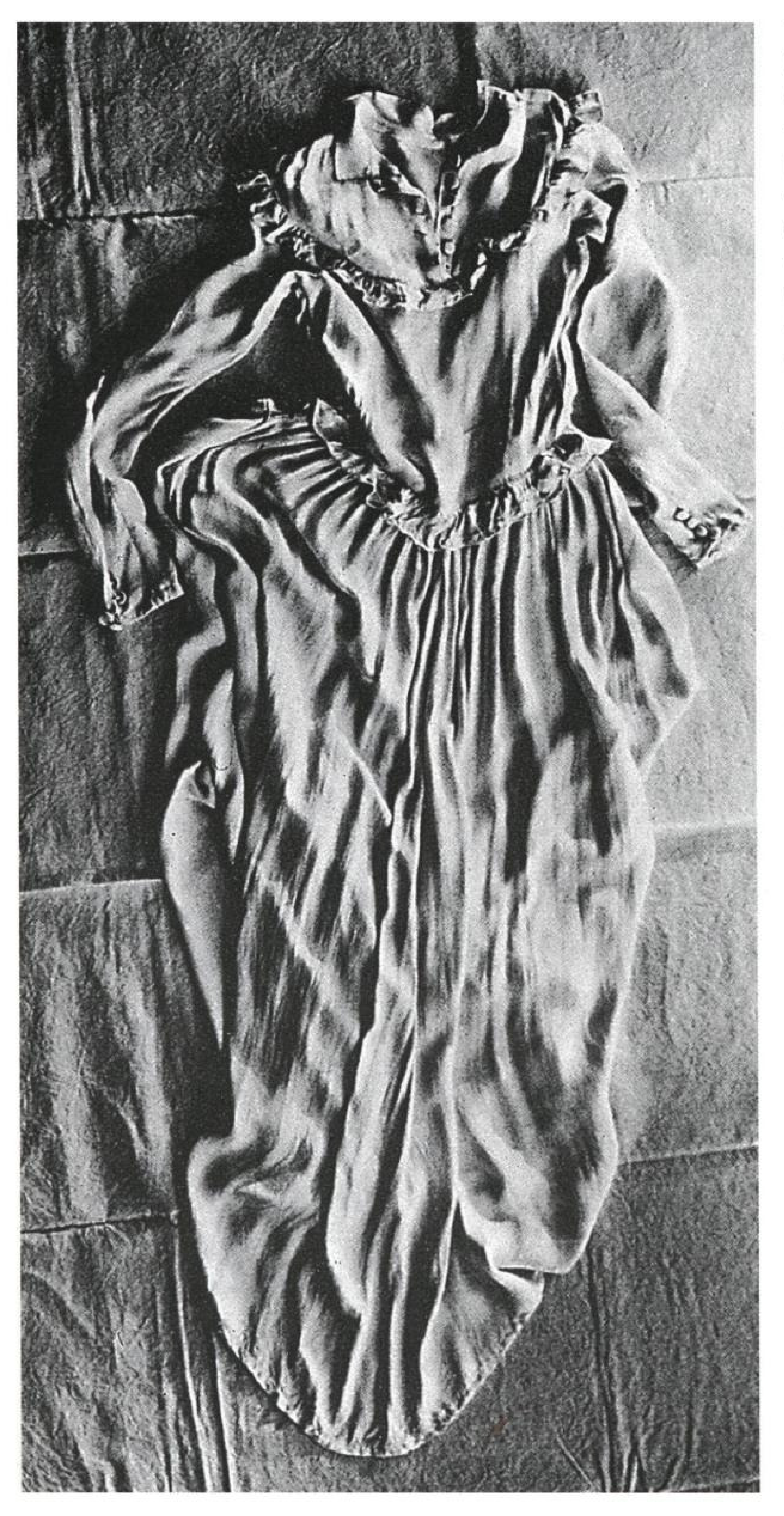
PLOTS

Dado un lugar específico en una
casa y una actividad determinada,
la trama consiste en trazar esa
acción de modo que pueda ser
reducida a un dibujo.



Laureana Toledo.
Møn, Dinamarca, 1996.

Laureana Toledo.
Arroz. De la serie: *Plots*. Dibujo.
Innsbruck, Austria, 1997.



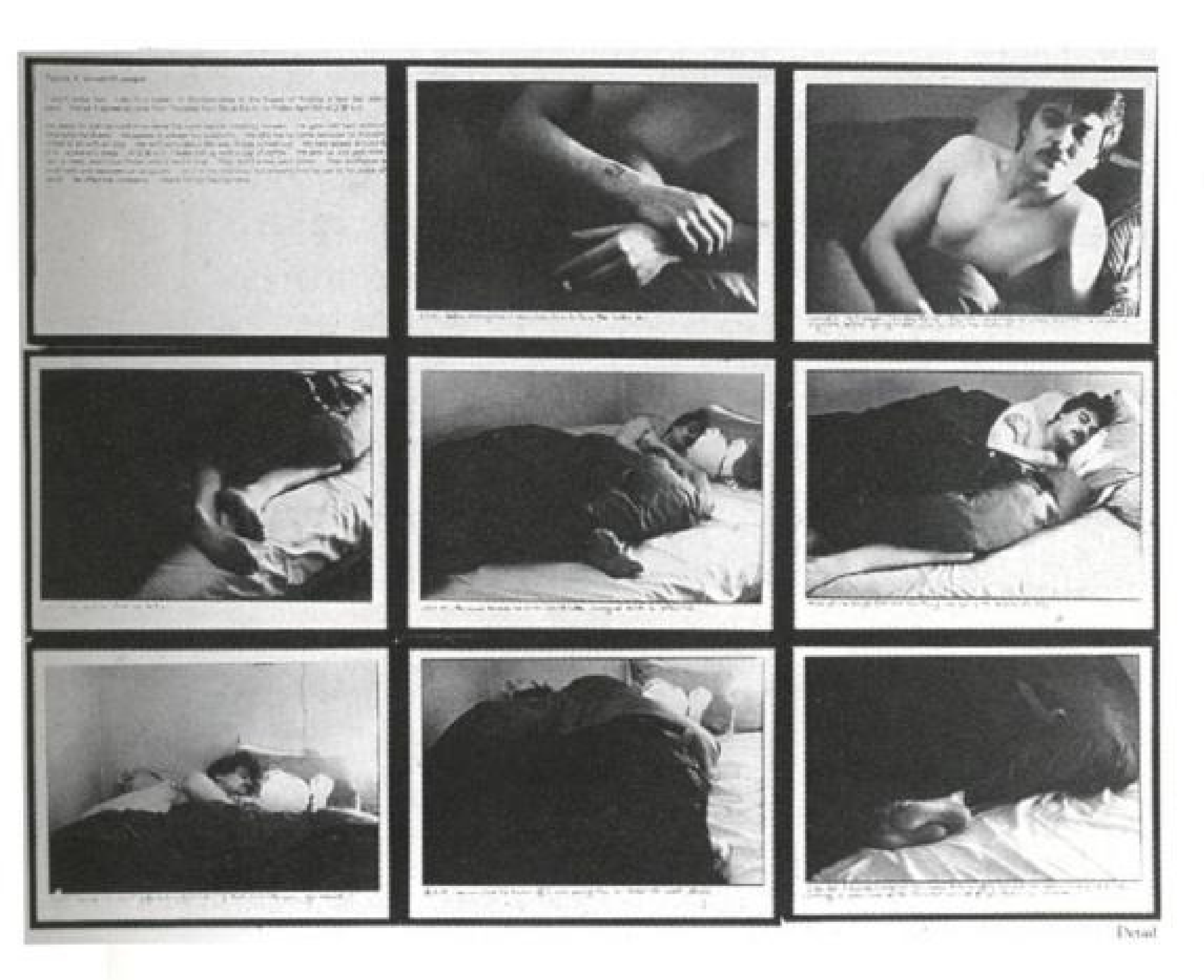
"Ella era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como deseaba vivirla."

María Turner, personaje de la novela *Leviatán*, de Paul Auster, inspirado en Sophie Calle.

Sophie Calle. Historias autobiográficas. *Siempre lo admiré, silenciosamente, desde que era niña. Un día 8 de noviembre —yo tenía treinta años— me permitió visitarlo. Vivía a unos cientos de kilómetros de París. Yo traía un vestido de novia en la maleta; era de seda blanca y cola corta. Lo usé en nuestra primera noche juntos.*

SOPHIE CALLE

Marisa Giménez Cacho



Sophie Calle.
Los durmientes.
Patrick X,
décimosexto durmiente.
No lo conozco.
Voy a una panadería
en Montparnasse
esperando encontrar
durmientes diurnos.
Patrick X acepta
venir el jueves 5 de
abril a las 8 p.m y se
quedará hasta el
viernes 6 de abril
a las 2:30 a.m.

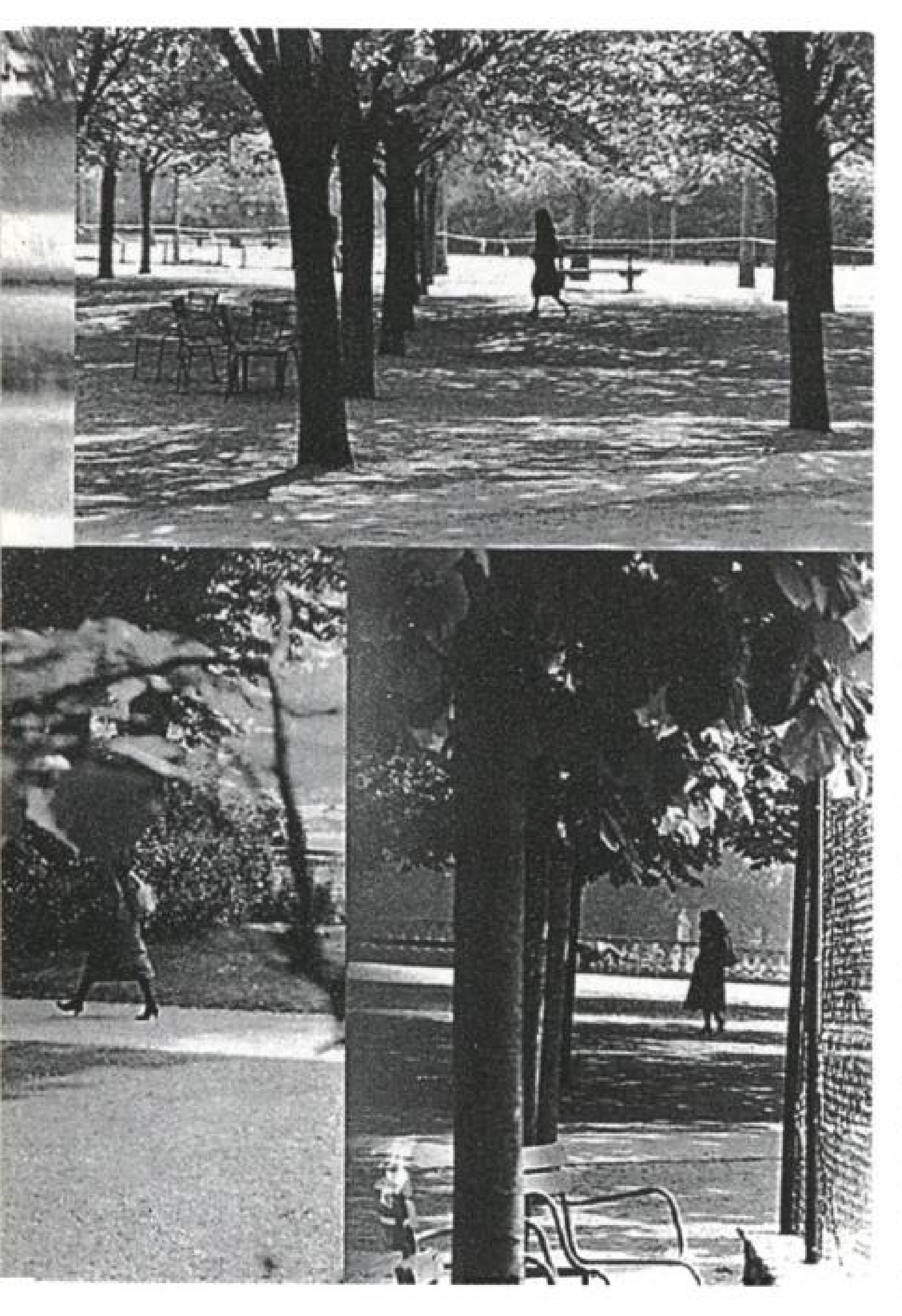
París, 31 de octubre. Llamo a Sophie Calle para concertar una cita; se trata de mostrarle *Luna Córnea* y hacerle una entrevista a propósito de su libro *L'Hotel* (París: Ediciones L'Étoile, 1984). No tiene tiempo, sale de viaje al día siguiente. Ante la insistencia, accede. Me recibirá en su casa, sólo quince minutos. Anoto la dirección. Salgo del metro en la estación Malakoff; cruzo la calle, camino. Entro a un garage; es una construcción moderna de varios departamentos. El de Sophie Calle está en la planta baja; se entra por el jardín. Me sorprenden los grandes ventanales. Es un espacio amplio y abierto de doble altura. Nos sentamos, me ofrece jugo de naranja. Detrás de mí hay dos enormes cabezas de toro disecado; las encuentro brillantes y hermosas. Entre los toros, una foto de Diane Arbus, la devoradora de cuchillos de un circo.

¿De dónde surgió la idea de fotografiar las habitaciones?, pregunto. Como respuesta, una mirada suspicaz. ¿Qué relación hay entre texto e imagen? "Es evidente", dice levantándose a buscar algo.

Bebo el jugo de naranja, miro la alegoría sevillana que cubre el muro: cromos de la Esperanza Macarena, cirios a medio consumir, fotos de toros, toreros.

"Aquí está casi todo, te lo puedes llevar", dice extendiéndome un libro, *Relatos* (catálogo de una exposición retrospectiva 1979-1996, Barcelona: Fundación La Caixa, 1997). Hablamos de otras cosas. Le agradezco el libro y me retiro.

Casi todas las obras de Sophie Calle abordan la intimidad. Sus trabajos son indagaciones sobre la vida privada. Ella provoca y documenta situaciones insólitas que surgen de la realidad y tienen



relación directa con su vida, su persona y su experiencia. Invita a amigos a dormir y los fotografía mientras duermen; conoce a un hombre y lo sigue de incógnito por Venecia; pregunta a un grupo de ciegos por la imagen que tienen de la belleza; recoge en la calle una libreta de teléfonos y llama a las personas para preguntarles cómo es el dueño de la libreta; en Jerusalén recorre lugares públicos que tienen connotaciones íntimas para quien la acompaña; hace que su madre contrate a un detective para que la siga durante todo un día.

El motivo inicial de cada uno de estos proyectos es inversamente proporcional a la curiosidad de su autora. Entre el territorio de la vida y el de la obra, no parece haber más frontera que la mirada. La mirada de Calle no juzga, ni elabora conclusiones; ofrece testimonio a la experiencia.

Sophie Calle se define a sí misma como artista narrativa. Fotografía y texto son el soporte de sus ideas. Hace exposiciones, libros, instalaciones, cine. La mayoría de sus fotografías carecen por sí mismas de interés; son registros, constancias visuales de lugares, objetos y personas, imágenes para un relato. Los textos sobrios como un inventario, tienen la sencillez y el tono íntimo del diario o la bitácora.

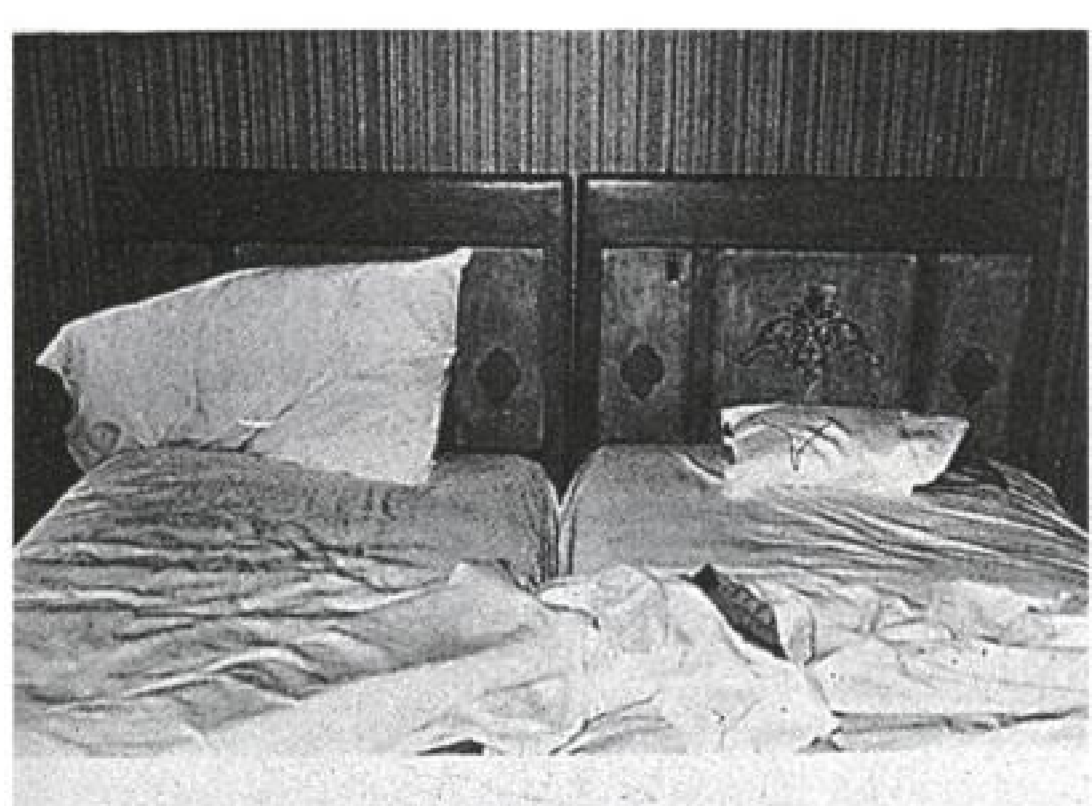
Sophie Calle.
El detective.
A las 10:20, la vigilada sale de su domicilio. Lleva un impermeable gris, pantalón gris y zapatos negros, así como unas medias del mismo color. Bolso de color amarillo en bandolera.

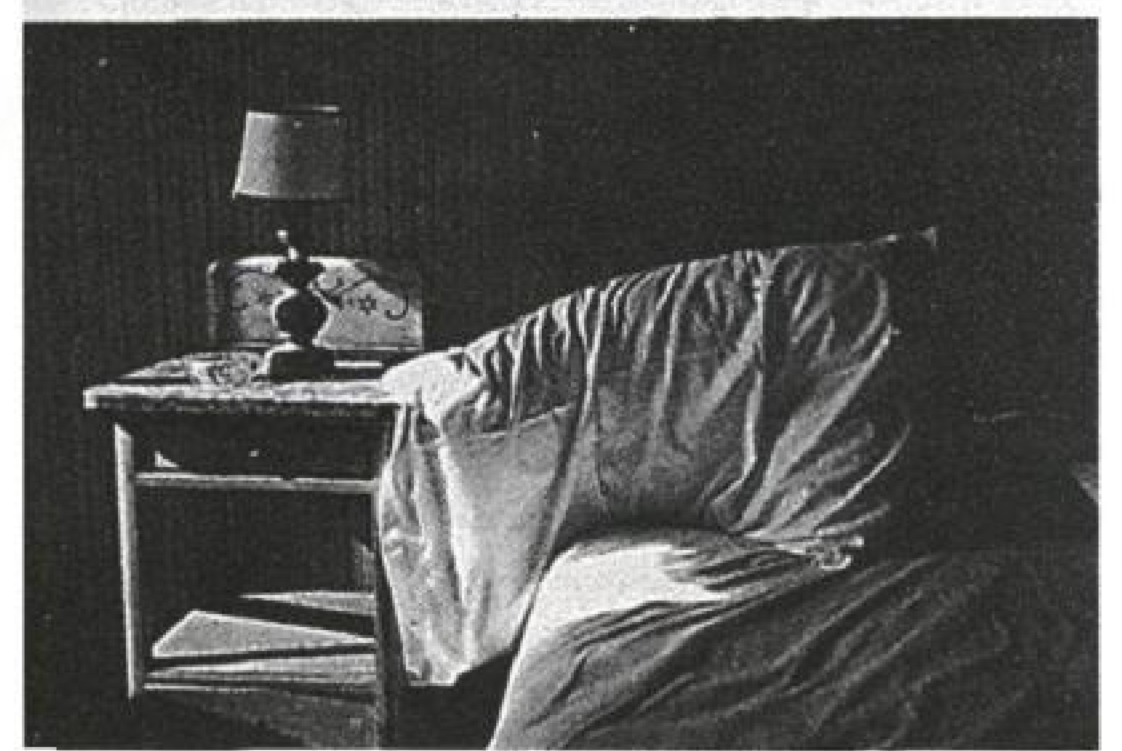
Su trabajo se ajusta bien a la definición de **emblema**: "Jeroglífico, inscripción, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de la cual se escribe algún lema que declara o completa la significación de todo ello. // Cualquier cosa que es representación simbólica de otra."

Los relatos de Sophie Calle convocan la relación entre el ser y el estar; reflexionan sobre el hecho de observar y ser observado; revelan personajes, deseos, secretos.

En *L'Hotel*, las fotografías muestran el espacio de la intimidad. Sophie Calle se entromete, fisga, pregunta, busca. Registra cuidadosamente indicios y experiencias. Las imágenes están divididas por series; cada serie corresponde a una distinta habitación y tiene su propio texto. Primero la habitación vacía, limpia. Después, las señales de que ha sido ocupada. Cambios en la distribución de muebles, revoltura de sábanas y almohadas, ropa y zapatos que ocupan el espacio de armarios y cajones, maletas cerradas con llave, cigarros, agendas, postales y revistas. En el baño, medicamentos, desodorantes, maquillajes, ropa sucia. Todos estos objetos hablan de quien ocupa la habitación, revelan información, siembran la intriga.

Sophie Calle.
De la serie: *El Hotel.* ▸





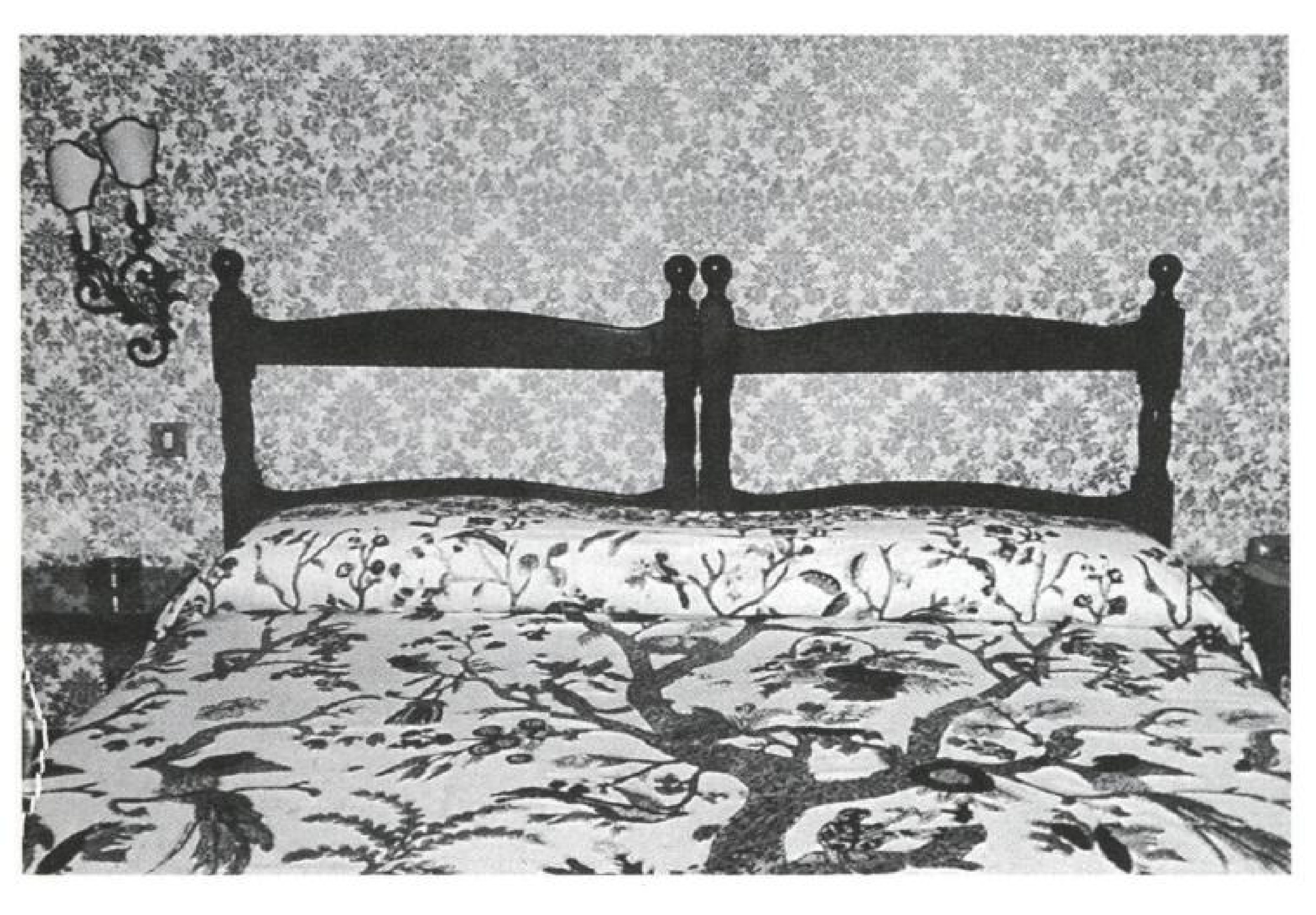
HOTEL

El lunes 16 de febrero de 1981, después de un año de intentos y espera, fui finalmente contratada, por tres semanas, como camarista temporal en un hotel de Venecia. El Hotel C.

Se me asignaron doce habitaciones del cuarto piso.

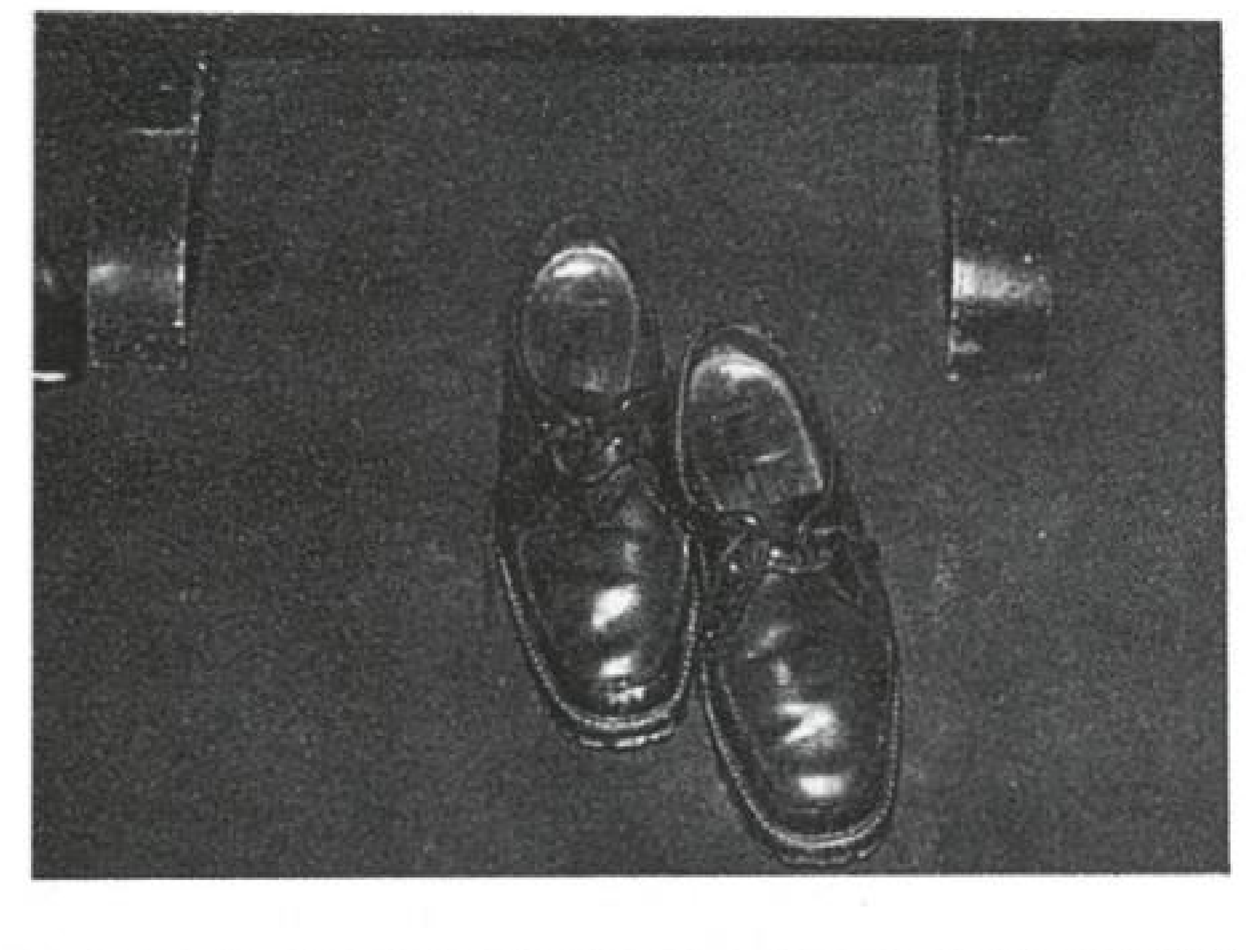
Mientras cumplía con mis obligaciones de limpieza, examiné las pertenencias de los huéspedes del hotel; la forma en que las distintas personas ocupan un mismo cuarto y establecen su residencia temporal. Por medio de los detalles observé sus vidas, que permanecieron desconocidas para mí.

El viernes 6 de marzo mi contrato temporal termina. **(S.C.)**



CUARTO 44

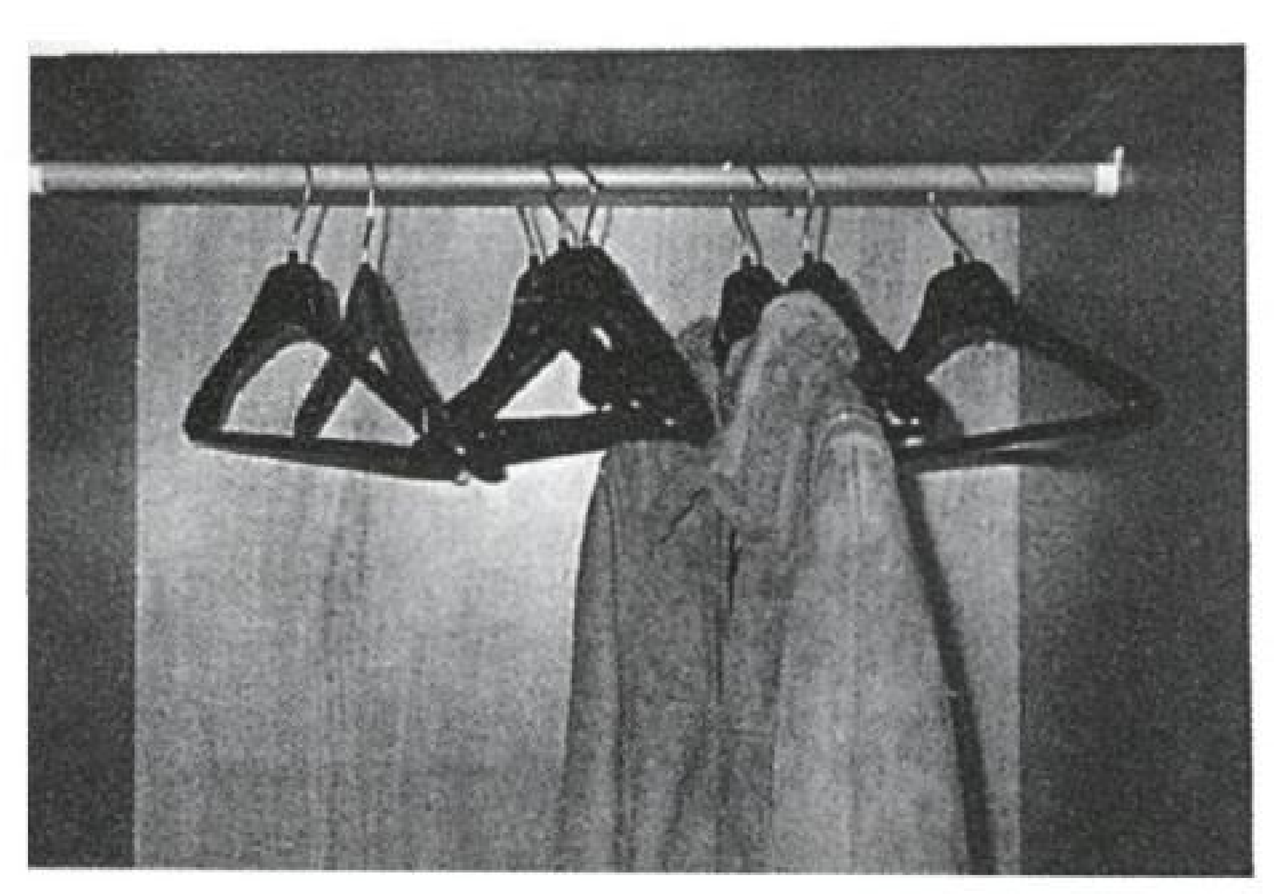
Lunes 16 de febrero. 10 horas. Entro al cuarto 44. Una sola cama deshecha, la de la derecha. Un fuerte olor a encerrado. Abro bien las ventanas.
A primera vista se trata de un hombre: descubro debajo del portaequipaje un par de zapatos enormes. Sobre la maleta, cerrada con llave, tarjetas postales escritas en alemán, todas dirigidas a Basilea.
Su desayuno, una simple taza de café. No probó el plátano. En el armario, una chamarra de piel de borrego por toda vestimenta. En uno de los bolsillos encuentro una agenda escrita en alemán, lengua que no practico. El día 24 de febrero, entre las 15 y las 17 horas, la única indicación inteligible: "Nietzsche". En el otro bolsillo, objetos diversos que dispongo sobre la cama para fotografiar: tres pañuelos, un cepillo, dos tapones para salero, recetas en blanco del Hospital de Basilea (en una se lee:"Aspirina"), un metro...
En el cuarto de baño productos para caballero y tres guantes de baño. El hombre se perfuma con Nouvelle Image. *Fotografío la maleta cerrada, las tarjetas postales indescifrables, con todas sus vanas indicaciones. Escucho ruido en la escalera; escondo mi cámara en la cubeta. La puerta se abre. Entra. Tiene una sonrisa amable. En un italiano dudoso, creo que me dice:*
"Gracias a todos por su amabilidad" y me extiende unas liras. Mi primera propina. Le devuelvo la sonrisa y salgo del cuarto.
11:30 hrs. Se fue sin darse a conocer.
El hombre olvidó su pañuelo sobre la almohada. (S.C.)




TRETORN

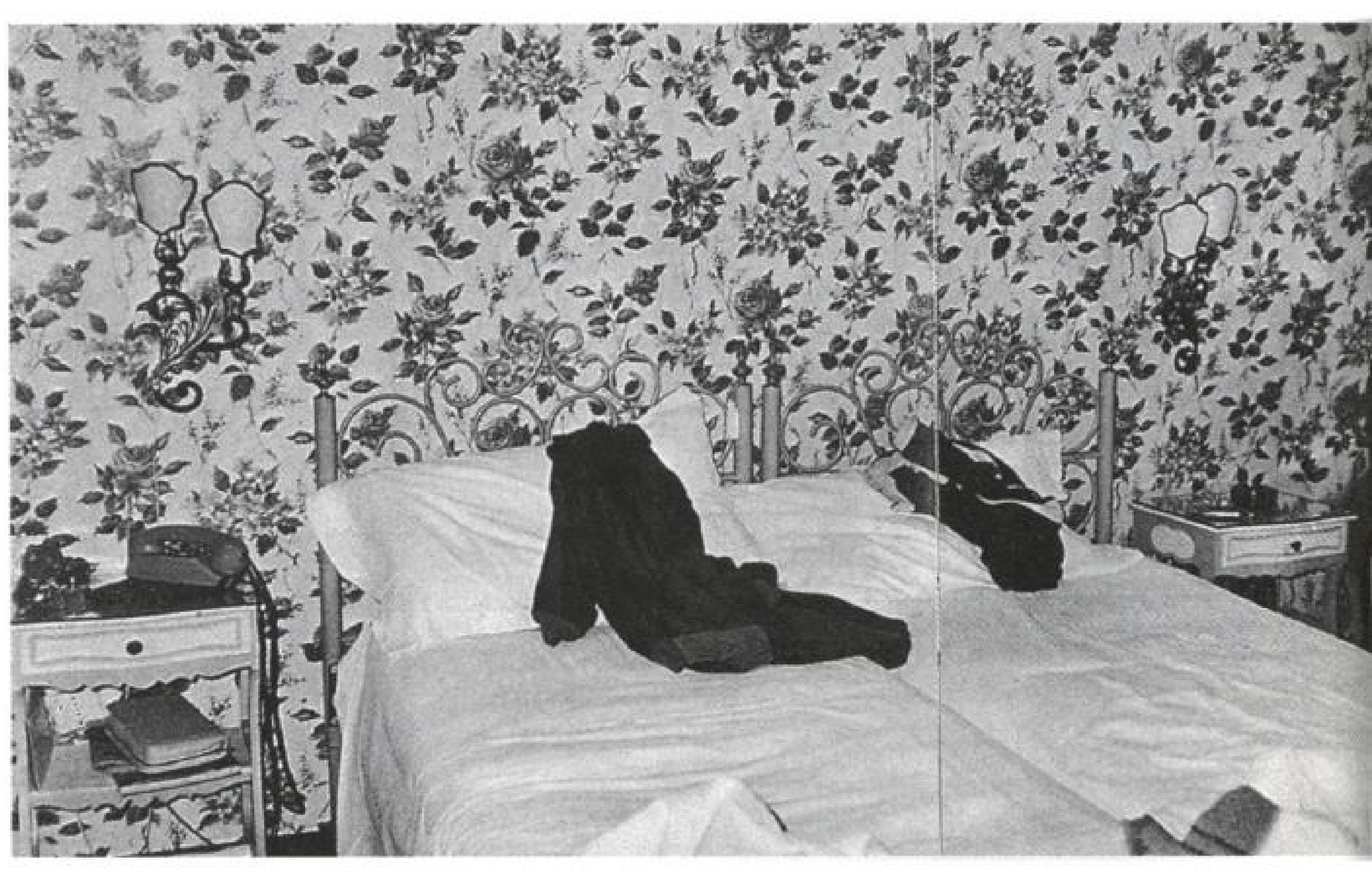








CUARTO 26

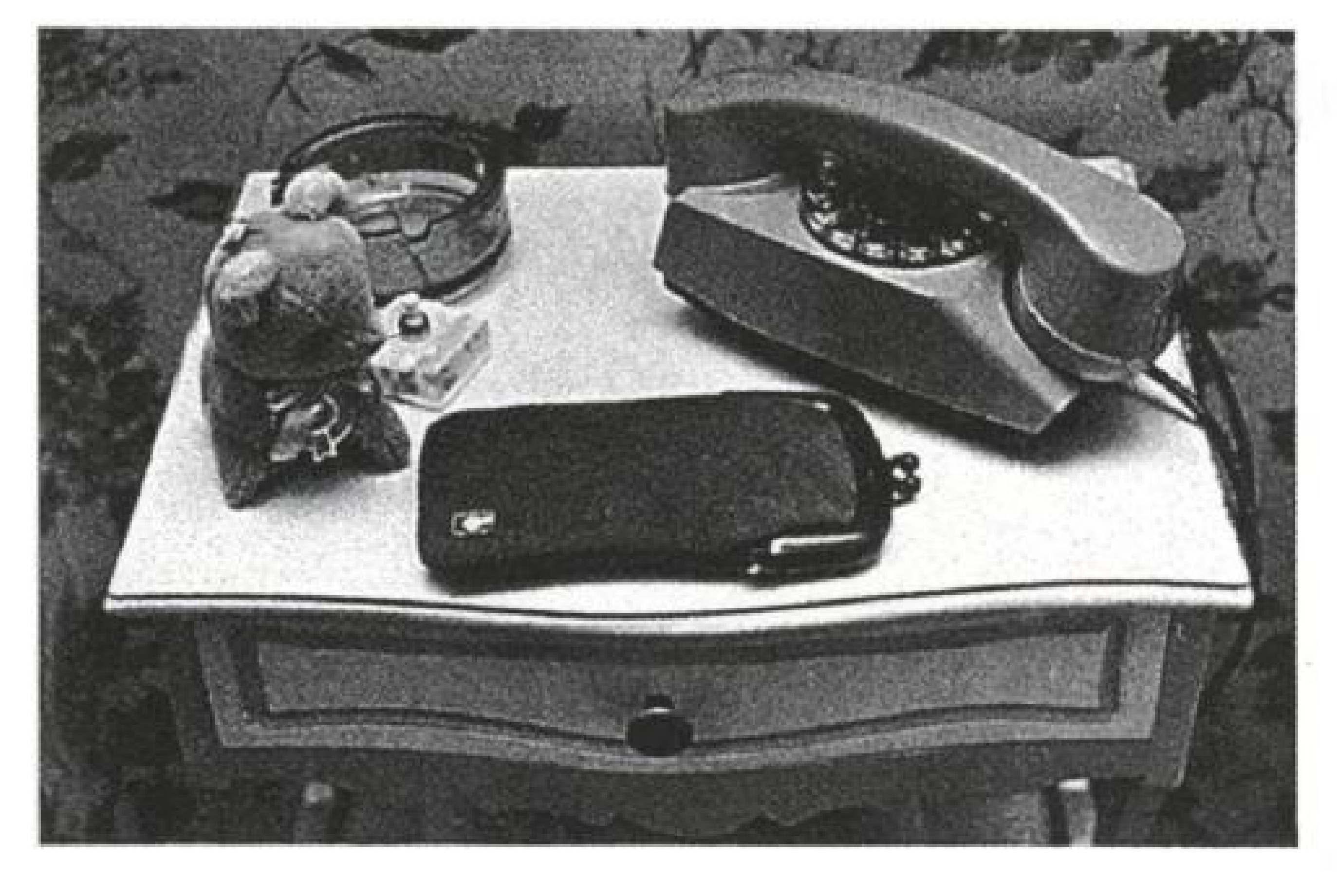


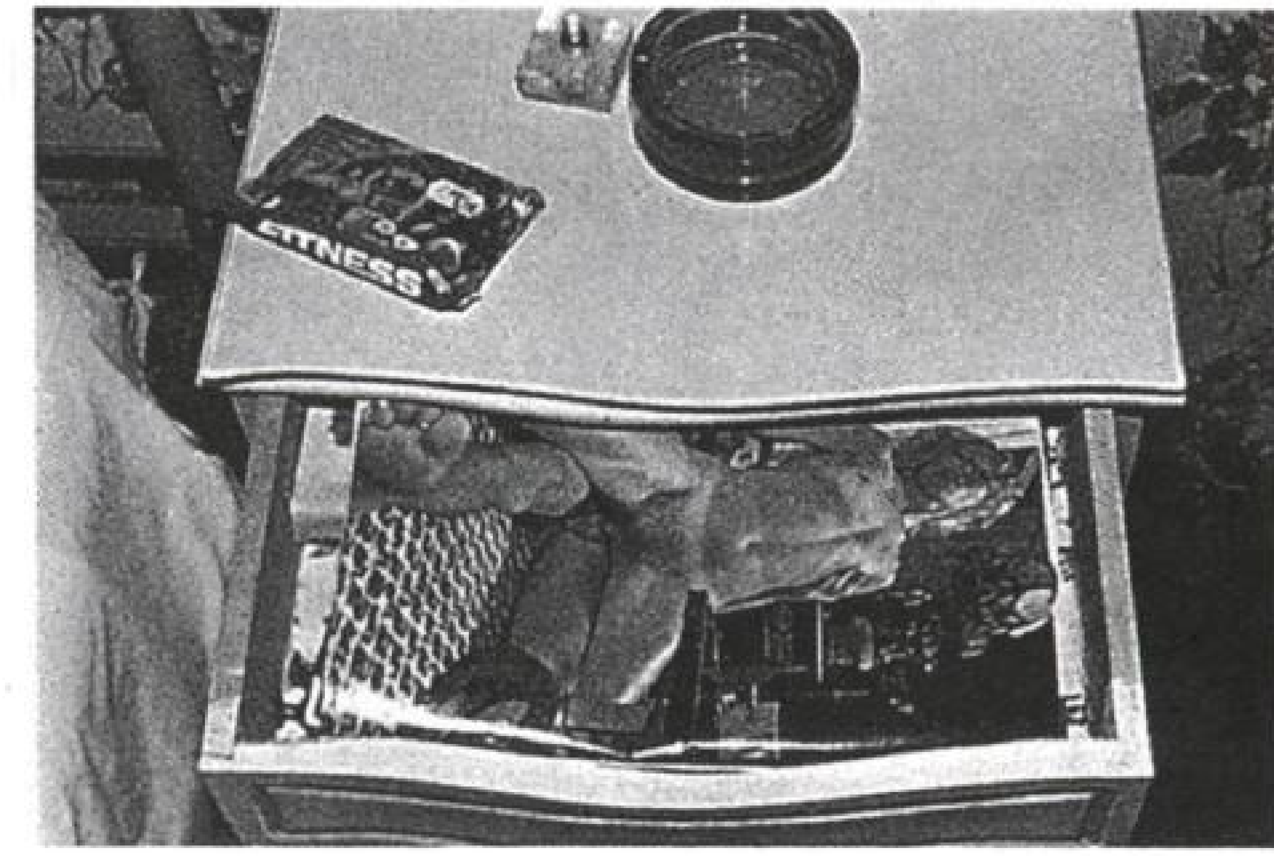
Sábado 28 de febrero.
11 horas. Entro al cuarto 26.
Me dirijo de inmediato hacia lo que me atrae:
un par de zapatos negros rellenos de papel. Las camas gemelas están deshechas. Sobre las almohadas, dos pijamas de franela; la de la derecha es verde con ribetes blancos, la de la izquierda, roja con ribetes azules. Sobre el buró de la izquierda, un par de anteojos, un oso de peluche y un estuche de manicure. En el buró de la derecha, en el cajón, tres revistas pornográficas: *Tenera Notte*, *Caballo*, y *Super*. Abro el armario. Encuentro ahí un suéter bordado con un chaleco de colores. En los cajones, tres blusas, tres suéteres, un pantalón.
Ninguna vestimenta masculina. En el baño, dos estuches. Cada uno contiene maquillajes. Abro un bolso de viaje.
Ahí encuentro un paquete de *Marlboro*, un buen número de calzones azul claro, una bufanda y una cartera de cuero que contiene un pasaporte con el nombre de Anna L., estatura 1.53 m., pelo castaño, nacida en Milán en 1956 y naturalizada suiza.
Un documento, también a nombre de Anna L., en el que se establecen sus descansos profesionales; así es como me entero de que es conductora de camiones, que toma cursos de salvamento y que tiene un *Lancia Fulvia*.

Dentro de las bolsas de la maleta, un revoltijo de pañuelos, periódicos... y algunos documentos: boletos de la *Tombola Moderna*, una tarjeta de identidad a nombre de Carla P., italiana, vendedora, residente de Padova. Una foto de bodas (la novia es Anna L., el novio tiene barba y usa anteojos) y una serie de fotografías, que representan una escena de pesca en la que participan tres mujeres. Reconozco a Carla y Anna.

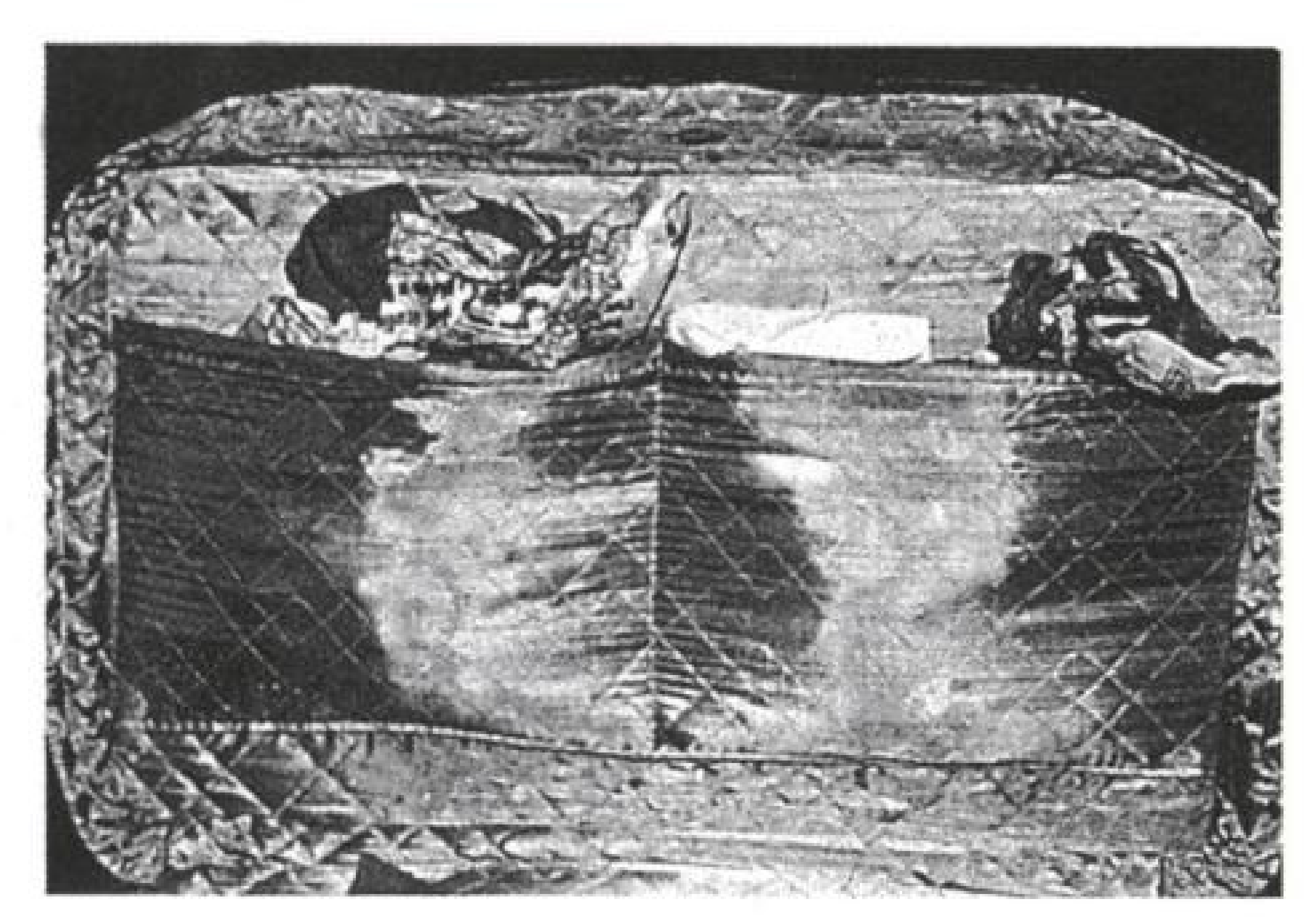
Domingo 1° de marzo. 11:10 horas. Parece que no hay cambios notorios en la habitación. Las pijamas están en su respectivo lugar. La roja a la izquierda, la verde a la derecha. Al abrir el cajón del buró, compruebo que las revistas pornográficas fueron manipuladas. Ahora es *Tenera Notte* la que está encima. Hojeo, a mi vez, las revistas. La limpieza está terminada.

Lunes 2:10 horas. Se fueron. Sobre el buró de la izquierda, dos vasos; sobre el de la derecha dos botellas de Coca Cola. Como recuerdo de su visita, dejaron las revistas en el bote de basura. (S.C.)




FITNESS











Tengo mis teorías acerca de relaciones como la nuestra. Creo
que el haber compartido el vientre materno nos ha
asignado a cada una una parte de lo que sería el tem-
peramento de un individuo. Entonces, se puede decir que
al nacer nuestros temperamentos eran ambos el extre-
mo del otro. Tal vez es como las relaciones de pareja de
muchos ~~tiempo~~ años, en las que ya acostumbrados a es-
tar juntos, han ido acomodándose a ser parte el uno
del otro.

Fotografías: **Ivonne Venegas.**

EL TIEMPO QUE PASAMOS JUNTAS

Yvonne Venegas



Creo que ni a mí ni a nadie le gusta que le digan que si-
que a alguien, pero la verdad es que me gusta observar.

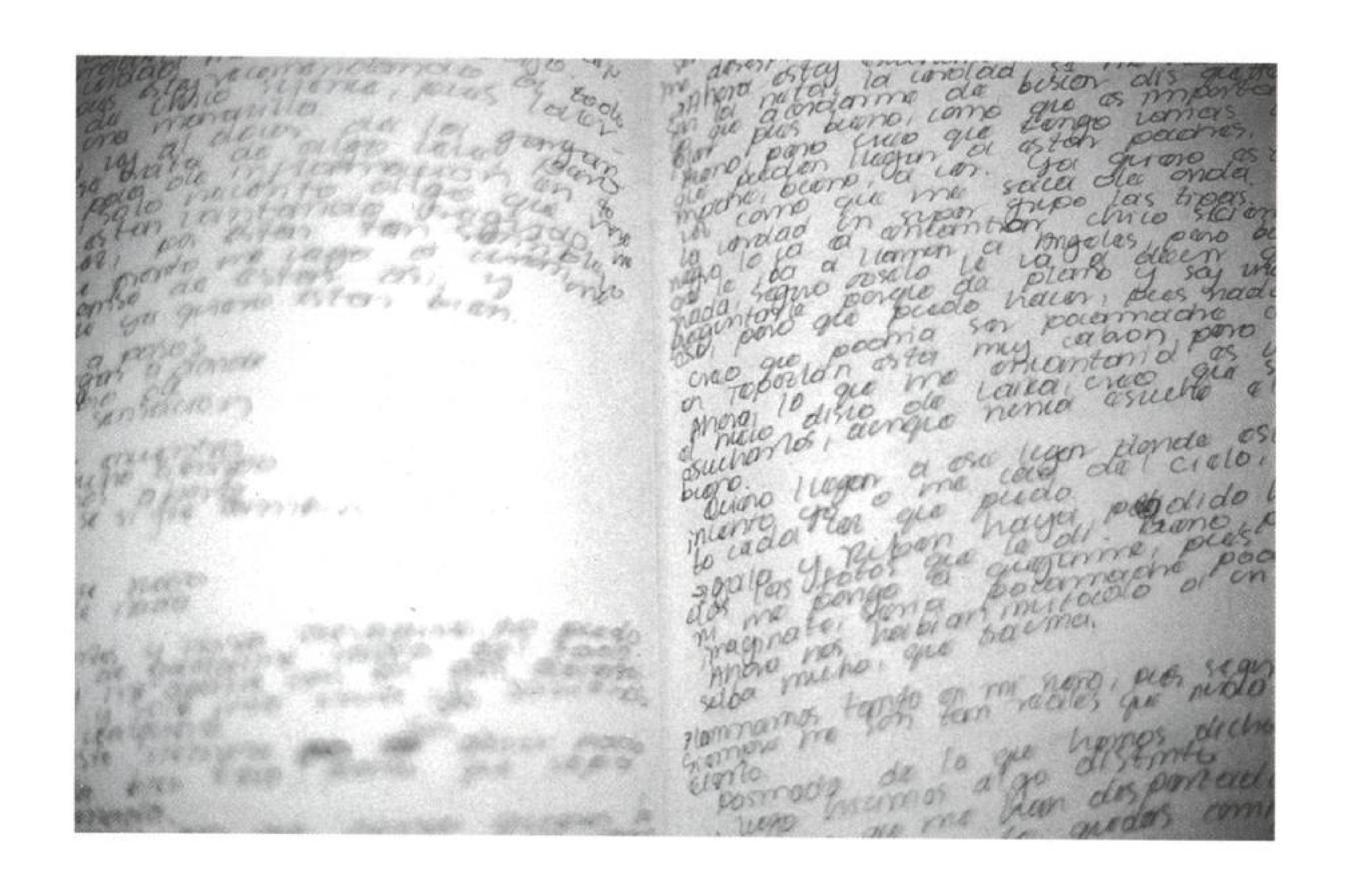
Me han preguntado muchas veces si tomarle fotos a
Julieta no es como tomarme fotos a mí misma. Pe-
ro vivir con una persona que es físicamente igual
a uno desde que nació, no te convierte en un espejo de
ella sino en su opuesto.



Cuando no me mira me hace sentir menos.

Tal vez yo quiera tomarle fotos a Julieta de todas las formas en que me deje para asegurarme un lugar en sus recuerdos, y tal vez Julieta no me deje tomarle fotos por no querer asegurarme ese lugar.

Si me abandonara no me quedaría mas que dejar de respirar, permitir al viento llevar mis huesos como hoja seca, como hoja muerta. (Letra de la canción "verdad" de Julieta).



No sé lo que escriba en su diario, pero creo que seguirá siendo un misterio para mí. Desde que me acuerdo, había veces en que por algún motivo nos enojábamos, y ella mantenía la luz del cuarto prendida cuando yo me quería dormir, sabiendo que yo no podría lograrlo. Ella seguía escribiendo y me parecía eterno.

No sé si fue por su frialdad en esos momentos, pero aún tengo un respeto extraño hacia sus diarios. Por más que me muera de curiosidad por saber lo que dicen, hay algo que no me permite leerlos.



No entiendo esa tendencia que tengo a acabar siempre en tercias. Creo que no conozco lo que es estar en pareja, sólo dos. Como que siempre acabo metiendo a alguien más en las relaciones. Mi novio y yo, y Julieta. Julieta y su novio, y yo. Julieta y su amiga, y yo. Julieta y yo, y mi papá. Tres son dos, dos es uno.

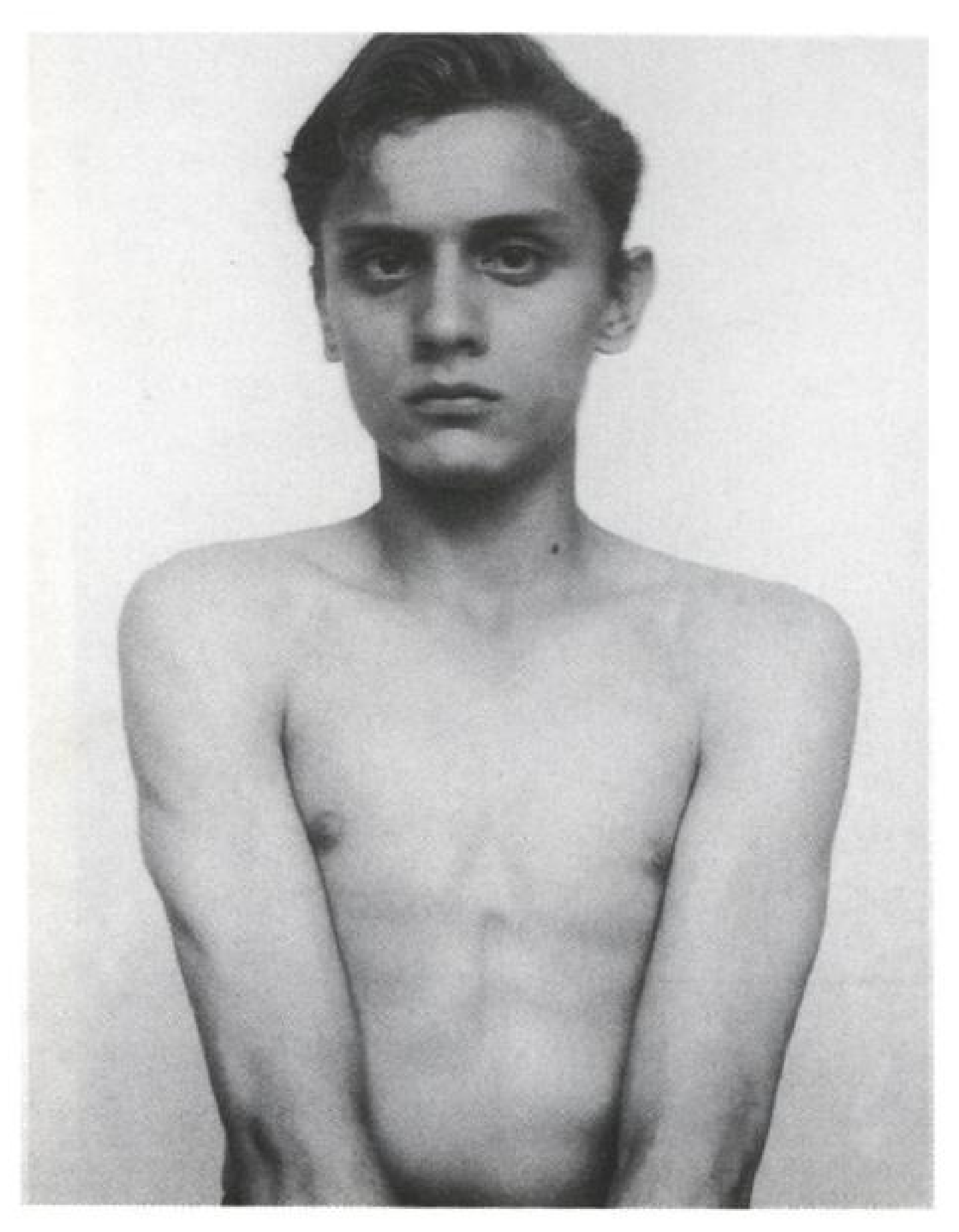


Julieta y yo teníamos lunares con los que mi papá nos identificaba. El mío era el más fácil de ver, pues estaba en el brazo derecho. Como tenía pelos, mis hermanos me molestaban y decían que era como de bruja. Julieta lo tenía en la pierna derecha, era grande y bonito. Cuando llegamos a cierta edad, mi papá dejó de pedirle que se lo mostrara. A mí se me llegó a olvidar que lo tenía. Me gustó que me dejara verlo de nuevo.

CONSTRUCCIÓN DE FAMILIA

Javier Ramírez Limón

Porque yo es otro.
A. Rimbaud

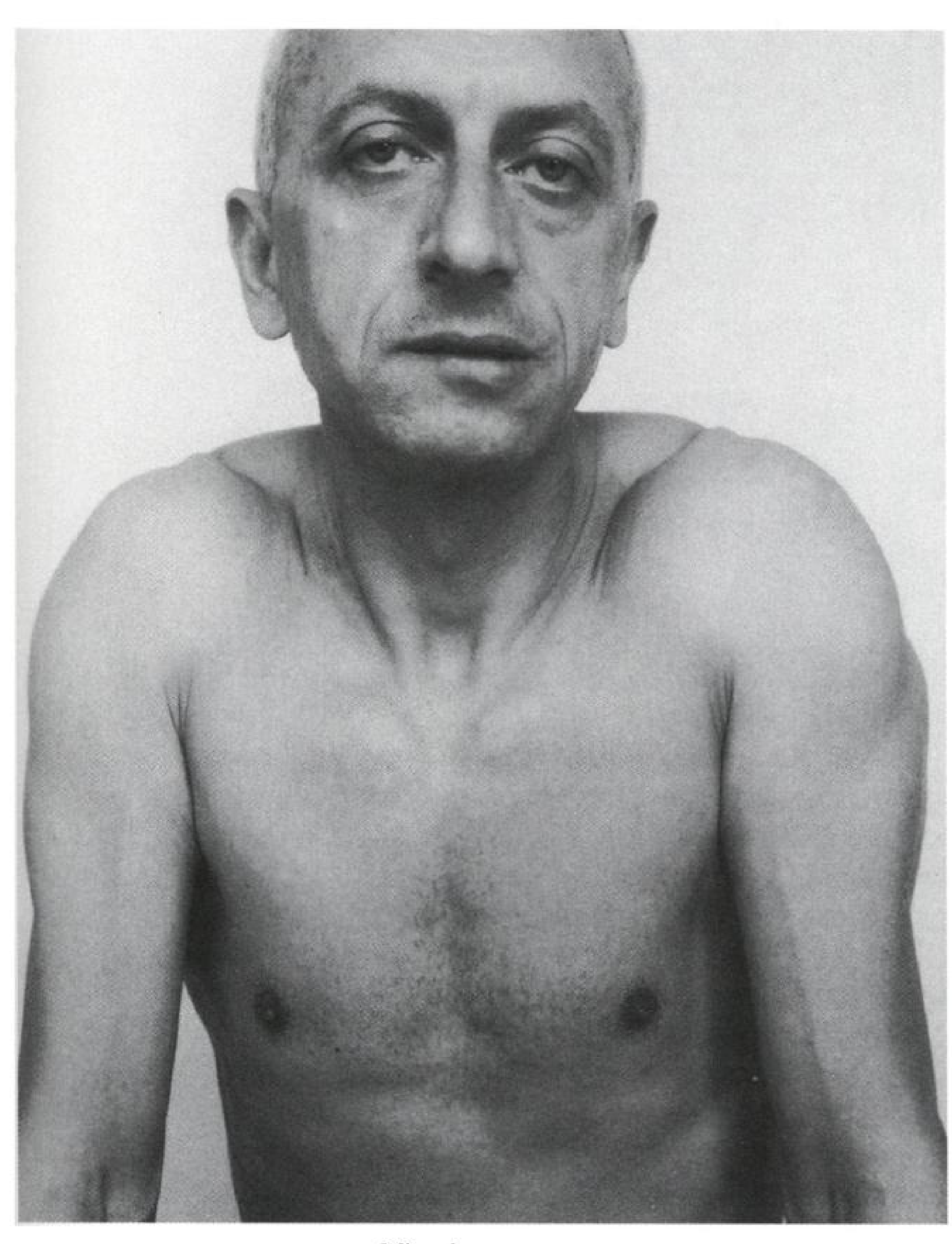




Yo mismo. Mi madre.

Javier Ramírez Limón acercó a la redacción de* Luna Córnea *estos retratos clásicos en su factura. Menos apolínea, más tocada por la pulsación dionisíaca del hombre, es la historia que se encubre bajo estos rostros.

***Un día en que Javier sintió con fuerza la ausencia, la falta de su familia, decidió construirla con estos retratos. Los posibles espectadores de sus fotografías también debemos hacer esa suerte de trasposición mental, que nos permita ver en estos personajes circunstanciales y anónimos a su verdadera familia.* (P.G.)**



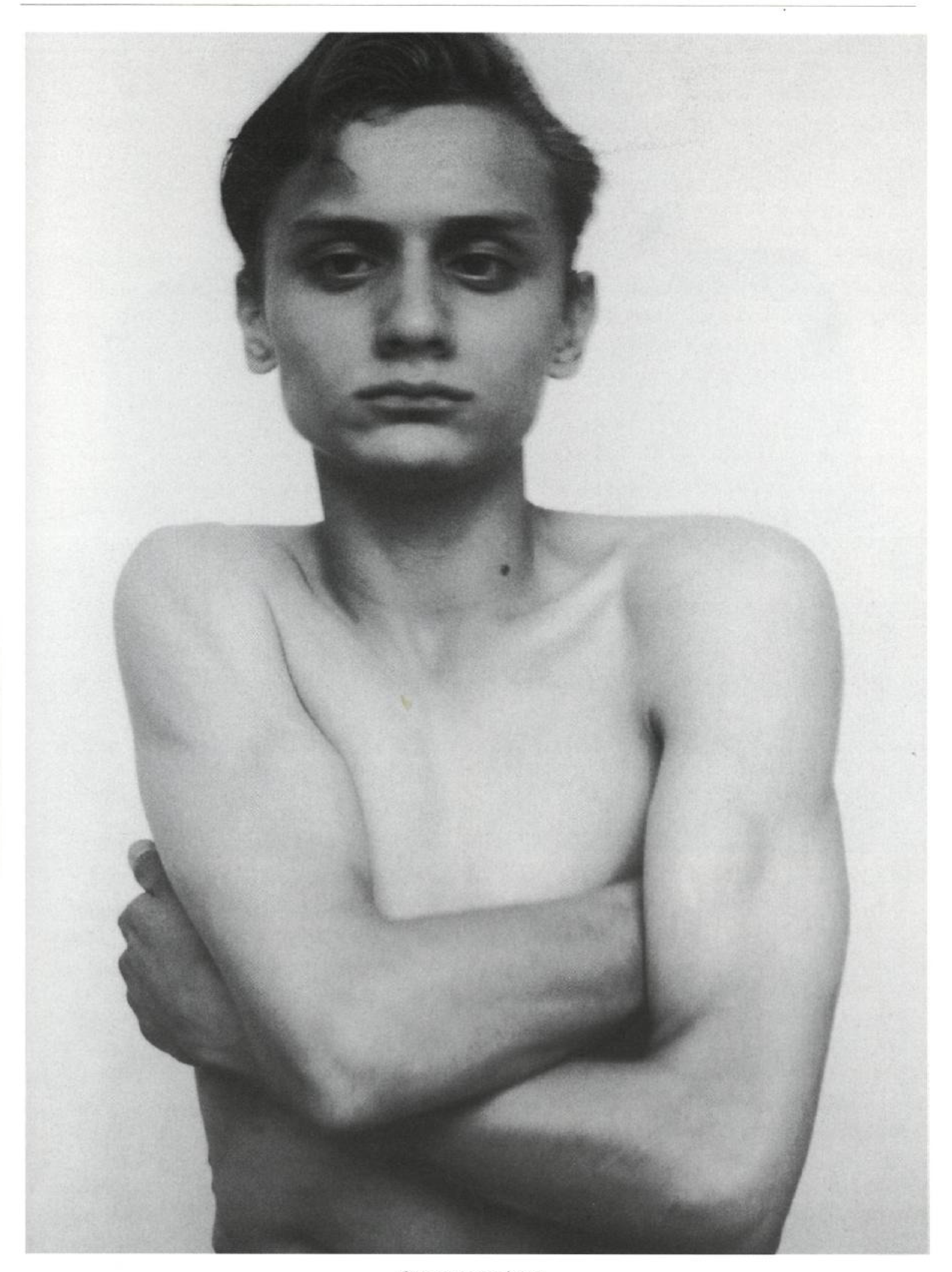
Mi padre.

Lo que se avecina: un hotel que seguramente no resistirá el paso del más benefactor de los movimientos del alma. Un reloj de pared, como para recordarme que el tiempo seguirá sin duda alguna al acecho; probablemente un sofá, de ésos ideados para la urgencia del confort...
Y entiendo el confort: madre, padre de todos los vicios. Y pienso: de un tiempo acá has debido encogerte un poco, quizás unos diez centímetros.
Y es que uno debió nacer muy pequeño y deberá morir muy pequeño. Y si siento, pues, que me encojo es porque ya empecé a morir...
"Antes de tu muerte, mamá, ya estabas también muerta. Entendí que tenía que empezar a reconstruirte. Tú, mi papá, mis hermanos —mis propias figuraciones— son lo que había quedado de la distancia, del tiempo, de mi memoria. Y no es esa maldad táctil y obscena la que ahuyenta los recuerdos; tú sabes que tarde o temprano los recuerdos se vuelven inútiles".

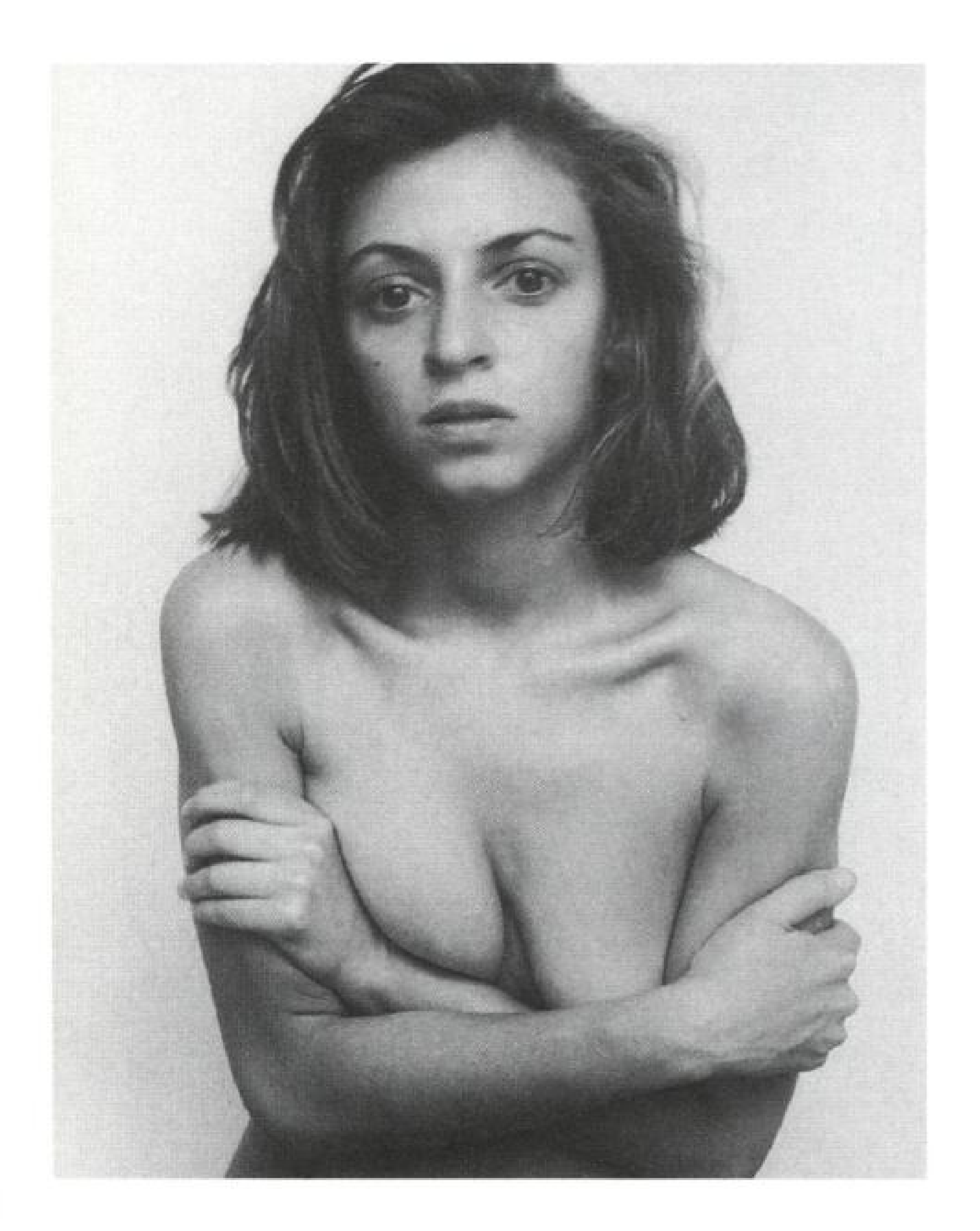
En un viejo hotel del centro de la ciudad decidí que mi madre sería mi amante y mi padre un desconocido. Y de mis amigos hice a todos mis hermanos y de uno solo hice varios. Qué importa quién es quién. Todos están juntos ahora y eso me reconforta.

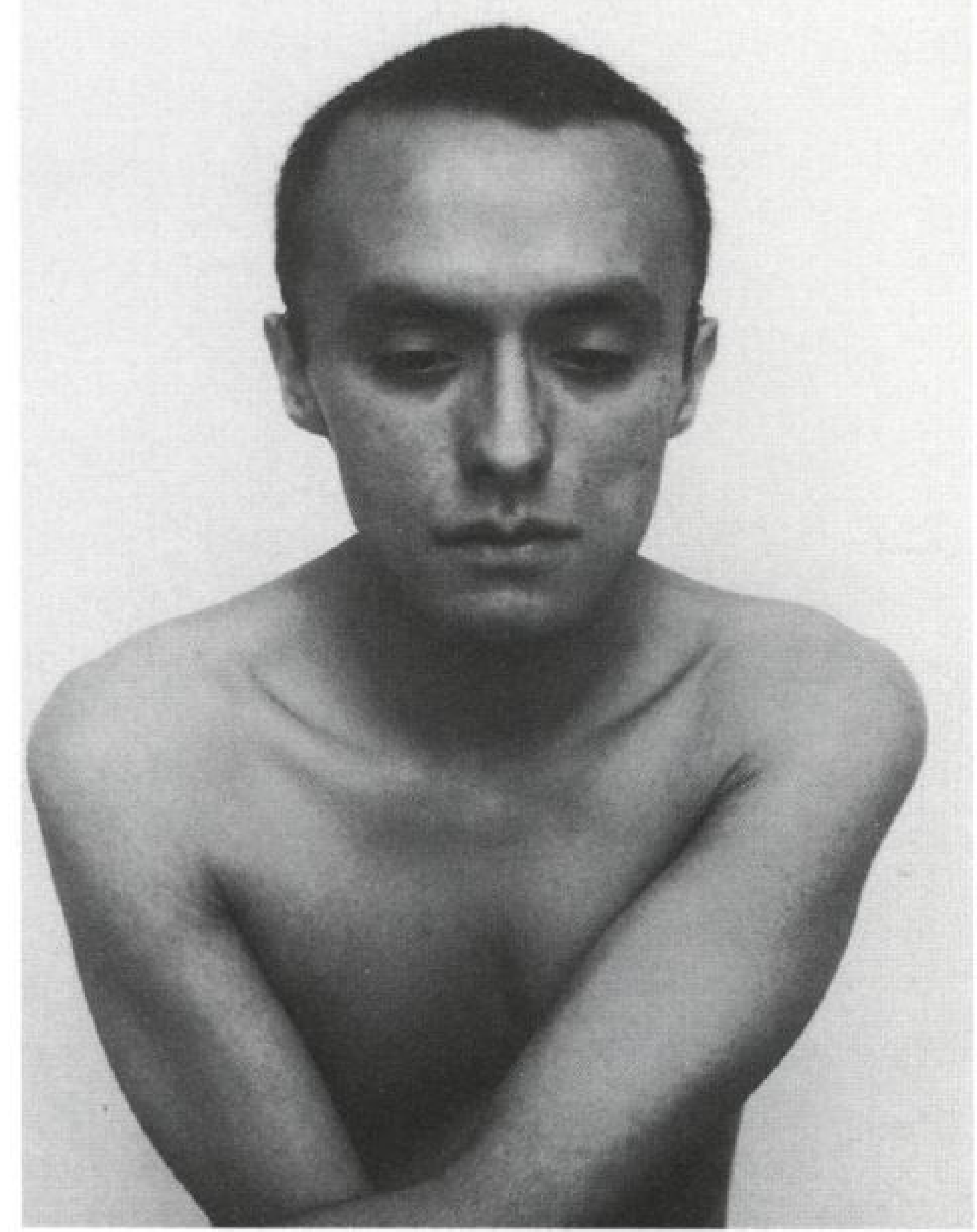
Y del confort y el encuentro furtivo me reconstruí yo mismo. Me hice otro —en un hotel de la ciudad.





Otra vez yo mismo.

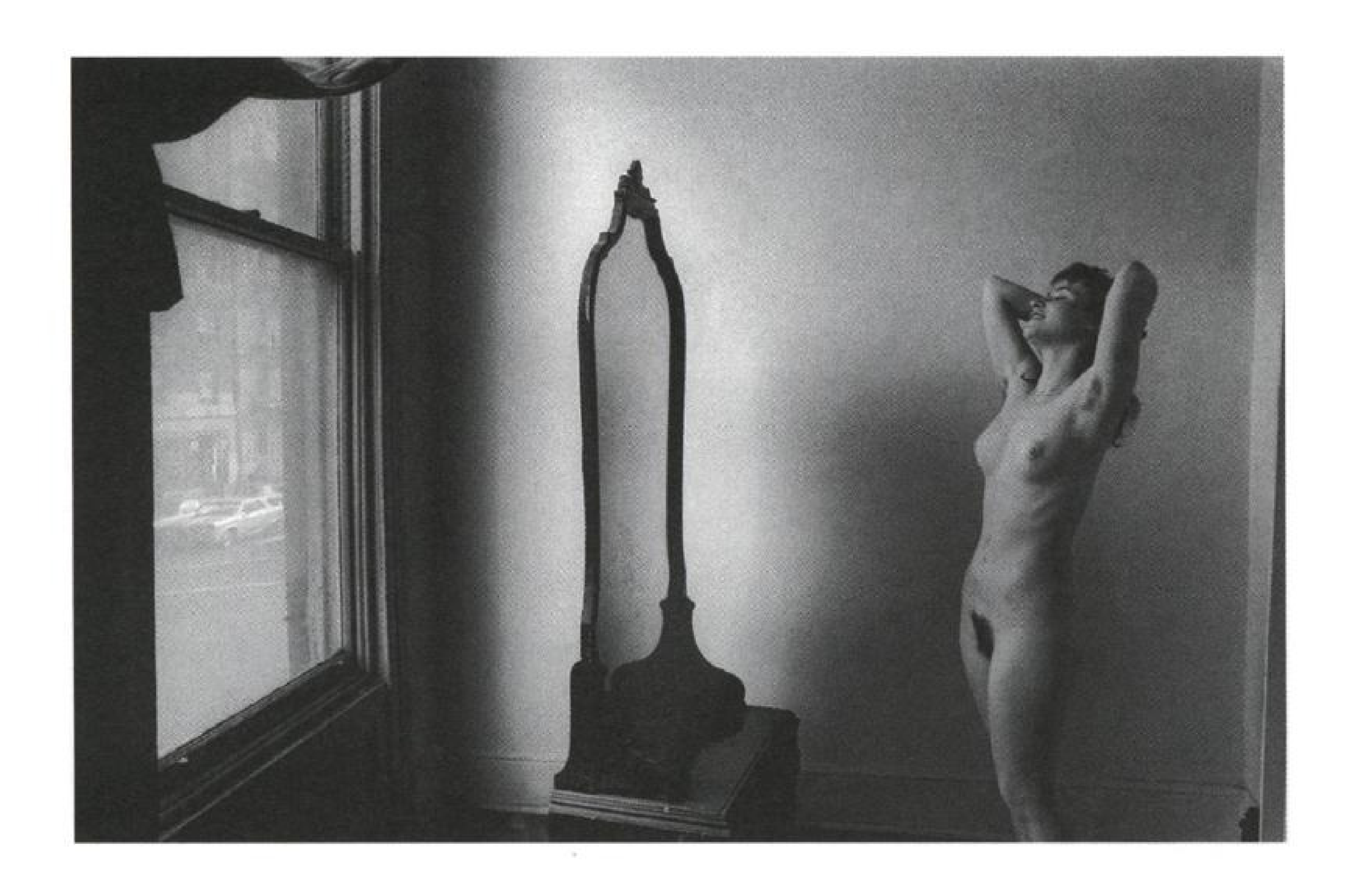


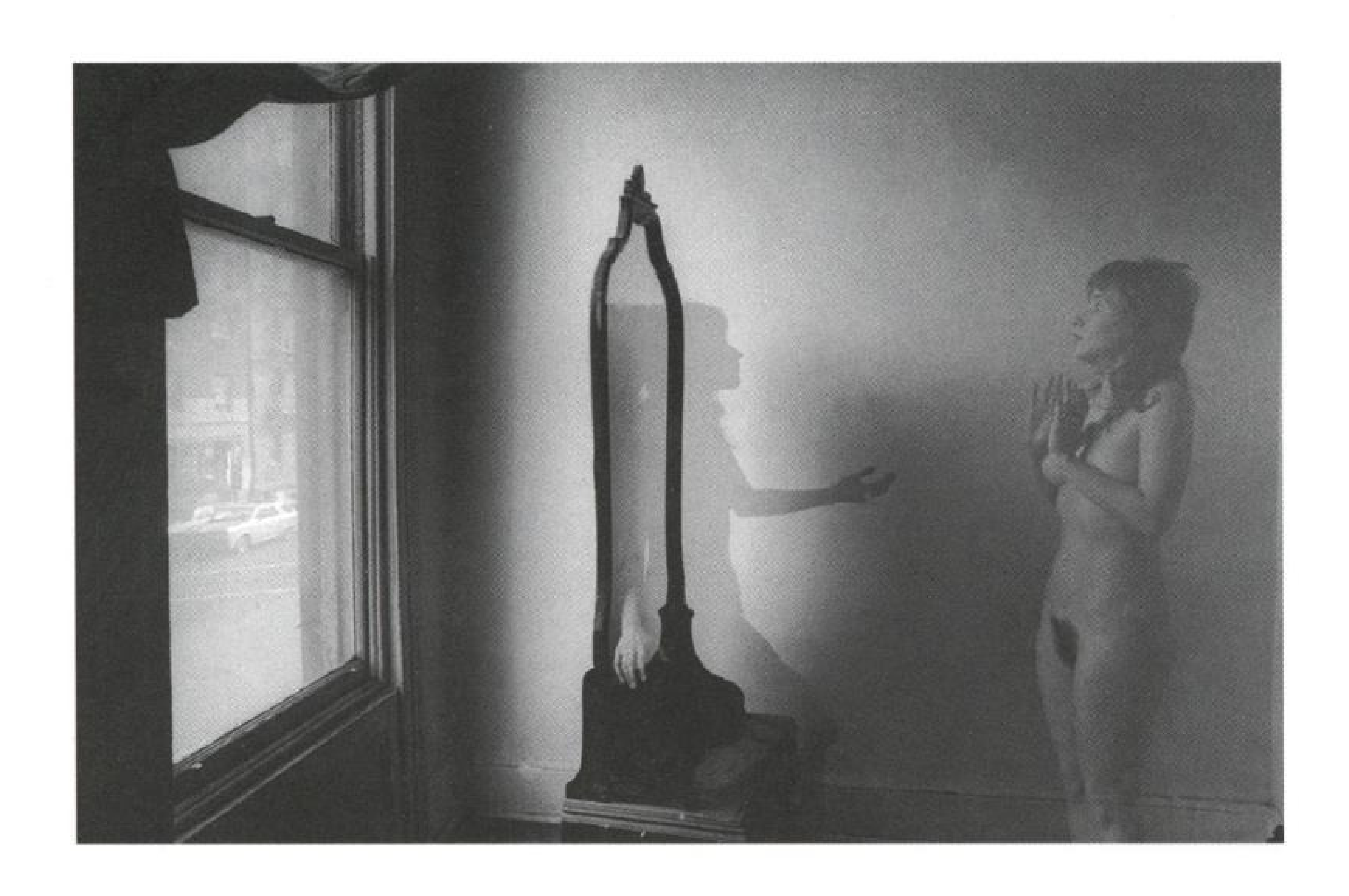


Mis hermanos.



PERSONA

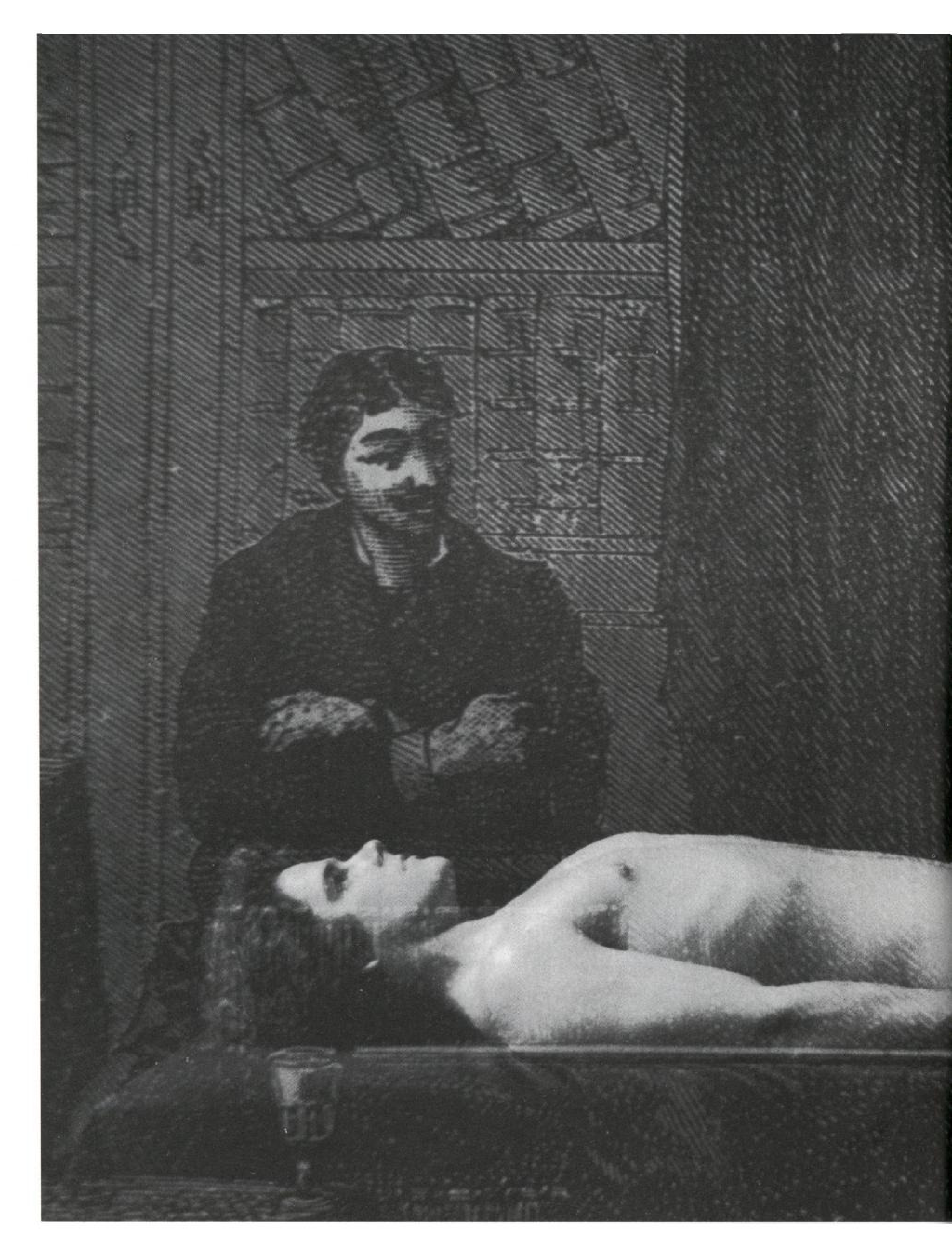




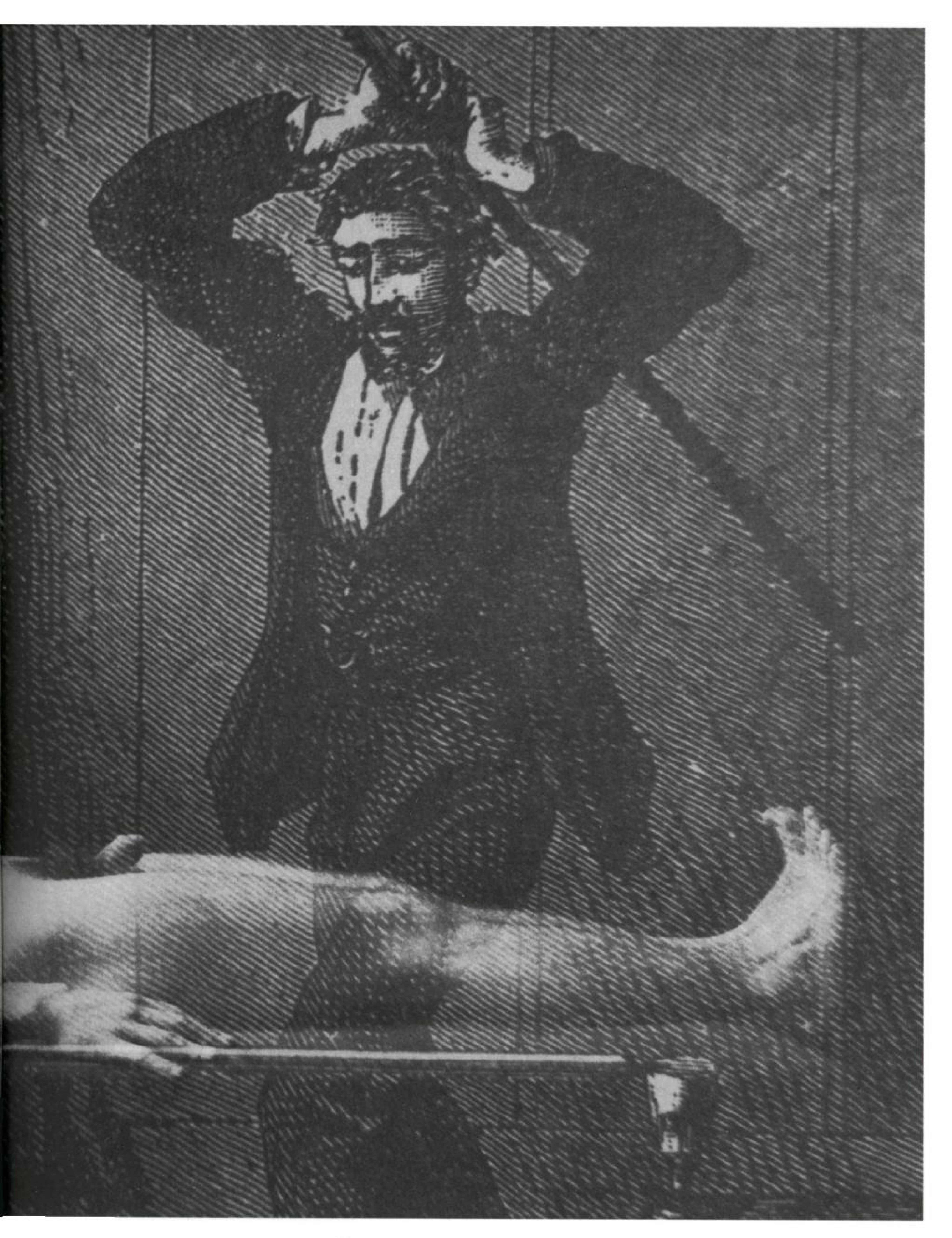




Duane Michals.
Persona,
1970.



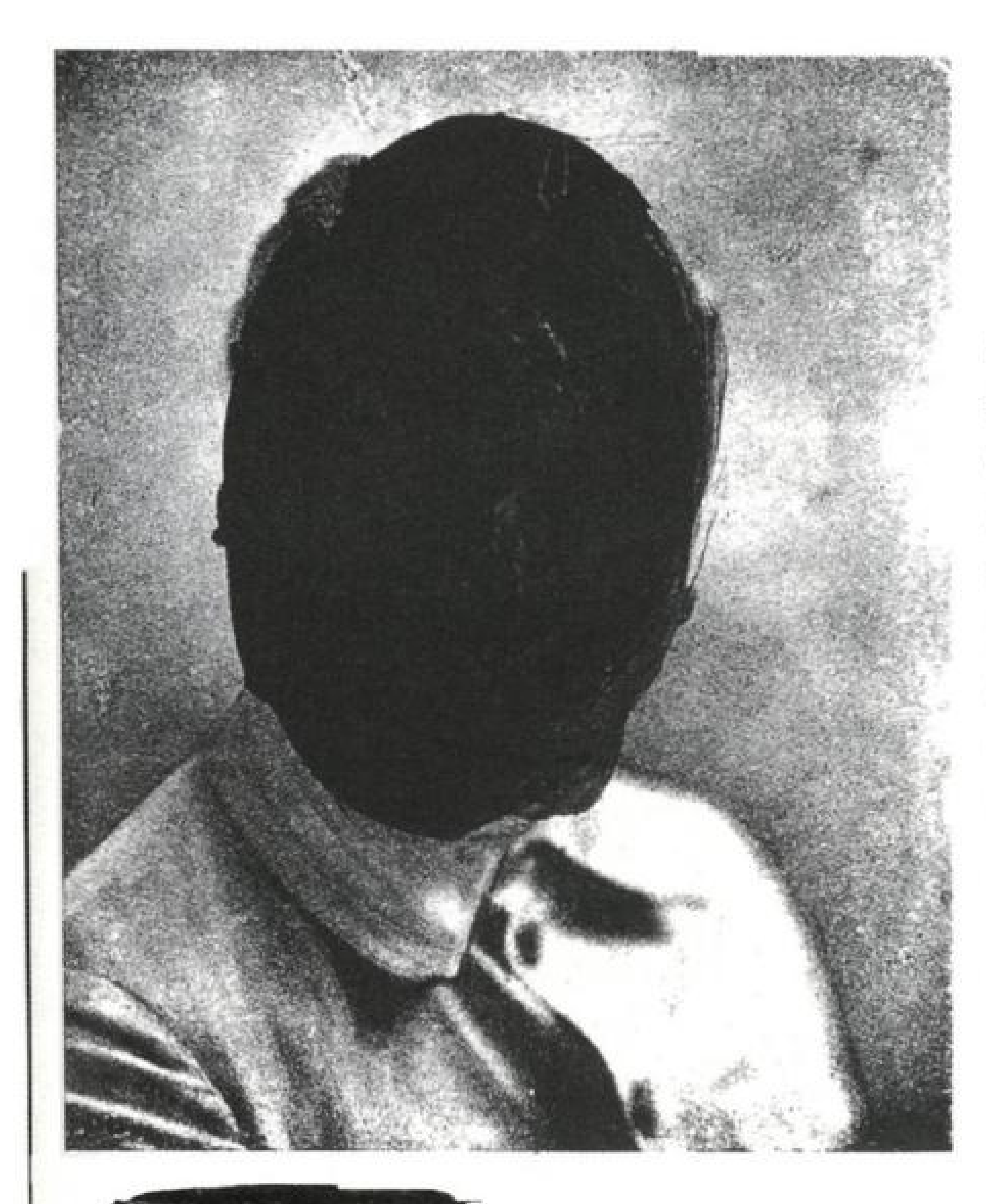
Duane Michals.



NIGHT TIMES

EL AERÓGRAFO Y EL ESCALPELO

David King



VKP (в) MQ Ortaasija вjurosinin 1924-nci jildan 1931-nsi jilgaca вolgan katiвi

Alexander Rodchenko.
Isaak Zelensky. Del libro *Ten Years of Uzbekistán.* Retocado, ca. 1938.

Anónimo.
Maqueta para un monumento a Stalin.

Como sus contrapartes en Hollywood, los retocadores de fotos en la Unión Soviética dedicaron largas horas a corregir complexiones imperfectas, ayudando a la cámara a falsificar la realidad. En particular, el rostro cararizo de José Stalin requería de habilidades excepcionales con el aerógrafo. Pero fue durante las Grandes Purgas de finales de los años treinta que emergió una nueva forma de falsificación. La erradicación física de los enemigos políticos de Stalin a manos de la policía secreta era inmediatamente seguida de la desaparición de todas las formas de existencia en imágenes.

Las fotos que habrían de ser publicadas eran retocadas y reconstruidas con aerógrafo y escalpelo para hacer que grandes personalidades desaparecieran. Asimismo, las pinturas eran a menudo retiradas de los museos y de las galerías de arte, de manera que los rostros comprometedores pudieran ser bloqueados de los retratos de grupo. Ediciones enteras de las obras de los políticos y escritores denunciados eran relegadas a las secciones reservadas de las bibliotecas y archivos estatales o simplemente destruidas.

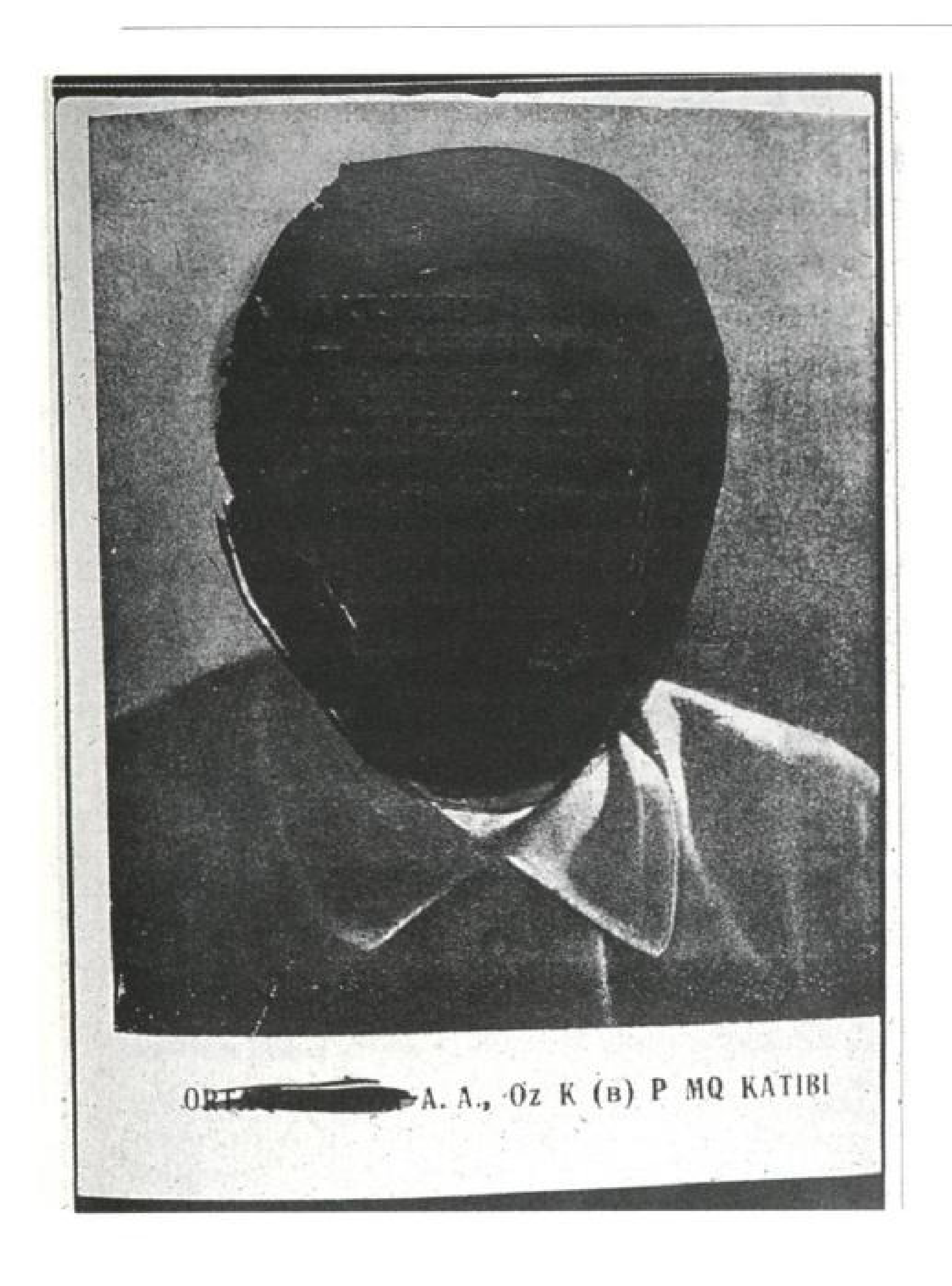
Al mismo tiempo, una industria paralela tuvo su auge, glorificando a Stalin como "el gran líder y maestro del pueblo soviético" a través de pinturas realistas socialistas, esculturas monumentales y fotografías falsificadas, representándolo como el único y verdadero amigo, como el camarada y sucesor de Lenin, el líder de la revolución bolchevique y el fundador de la URSS. El país entero estaba sometido a este culto a Stalin. Los ciudadanos

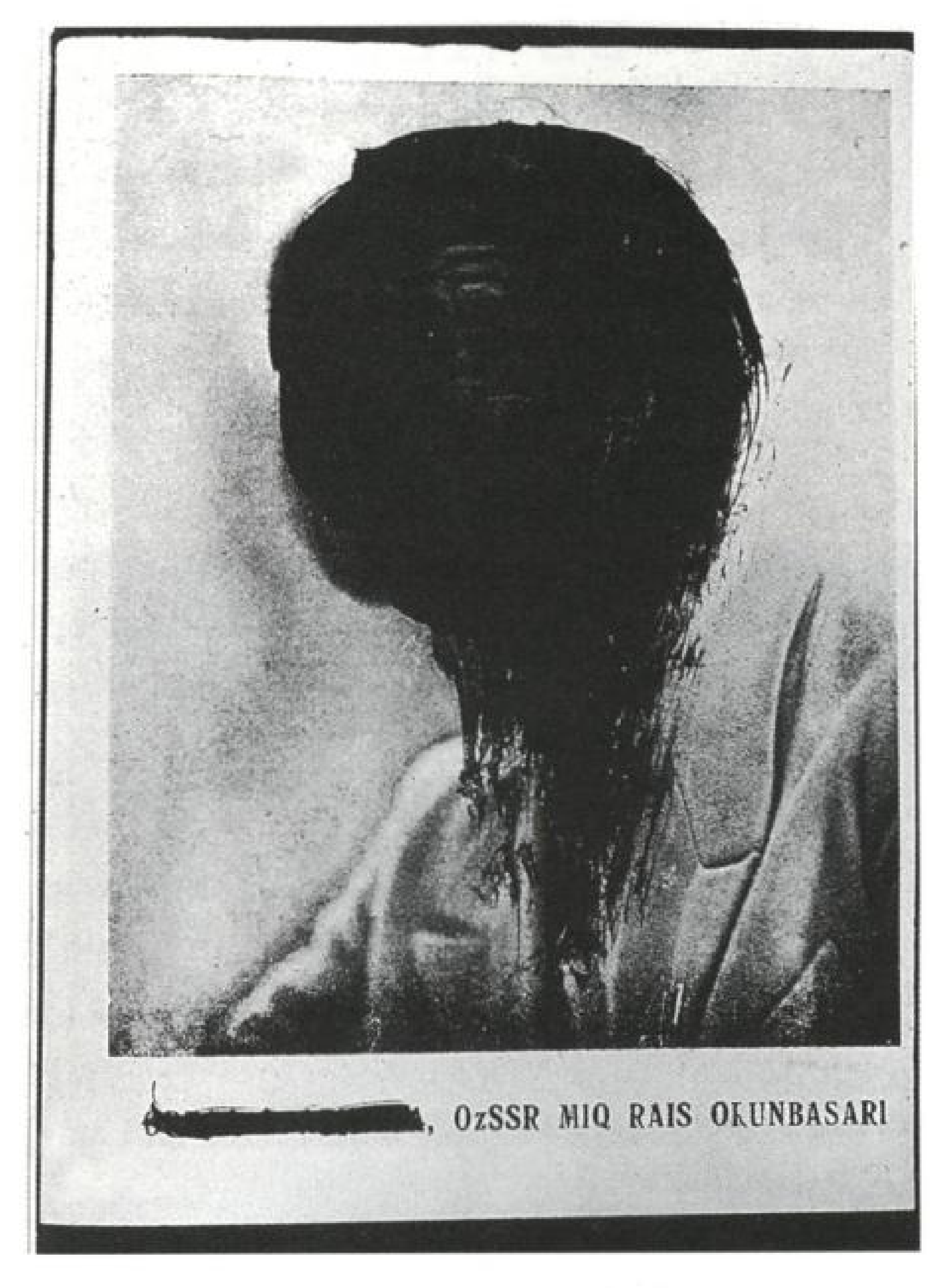
La era de José Stalin, el férreo guía de las repúblicas soviéticas y socialistas entre 1929 y 1953. Las lecciones de lo que su poder hizo a favor de sus propósitos y en contra de sus enemigos, a través de la información gráfica y la representación artística. Una versión oficial de los hechos que aspiró al arte, fue pedagogía escolar y ciudadana, censura interiorizada hasta el tuétano de las conciencias, causa de muerte civil, física y fotográfica de sus detractores.

Artes estalinistas del aerógrafo y el escalpelo. Retoques que quitaron de la vista a las personas incómodas al régimen: Alexander Malchenko, presente en una fotografía de grupo de la Unión de Lucha para la Liberación de la Clase Obrera de San Petersburgo, tomada en 1897, cuarenta y un años después, luego de ser arrestado y fusilado bajo los cargos de ser un saboteador, desaparece de la misma imagen, sin los merecimientos para seguir junto al inmaculado Lenin. Documentos inventados: la conversión del *still* de una película de 1925 —*El nueve de enero,* de Vyacheslav Viskovsky— en testimonio directo de la manifestación que veinte años atrás reprimieron las guardias zaristas frente al Palacio de Invierno, evento que nunca atestiguaron las cámaras. Difuminaciones y reencuadres: León Trotsky nunca estuvo ahí, delante o al lado del primer líder de la revolución rusa, en la celebración de su segundo aniversario en la Plaza Roja de Moscú, ni el día en que los soldados soviéticos salieron a combatir al frente polaco y Lenin los arengó a las afueras del Teatro Bolshoi, el 5 de mayo de 1920, por más que así lo demuestren algunas fotografías.



De todo lo anterior trata el reciente libro del estudioso y coleccionista David King, editor de arte del *Sunday Times* londinense entre 1965 y 1975, quien durante treinta años se dedicó a investigar los entretelones de la gráfica soviética. *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia* (Metropolitan Books), es un magnífico ensayo de arqueología iconográfica y de lectura de imágenes históricas. Las desapariciones y los trucos que documenta en torno a la censura estalinista, recursos que también fueron y siguen siendo utilizados por otros gobiernos, nos recuerdan la maleable naturaleza de los testimonios fotográficos. Tomados de esa publicación, *Luna Córnea* ofrece a sus lectores la introducción del autor y algunos de sus hallazgos. ***Alfonso Morales***



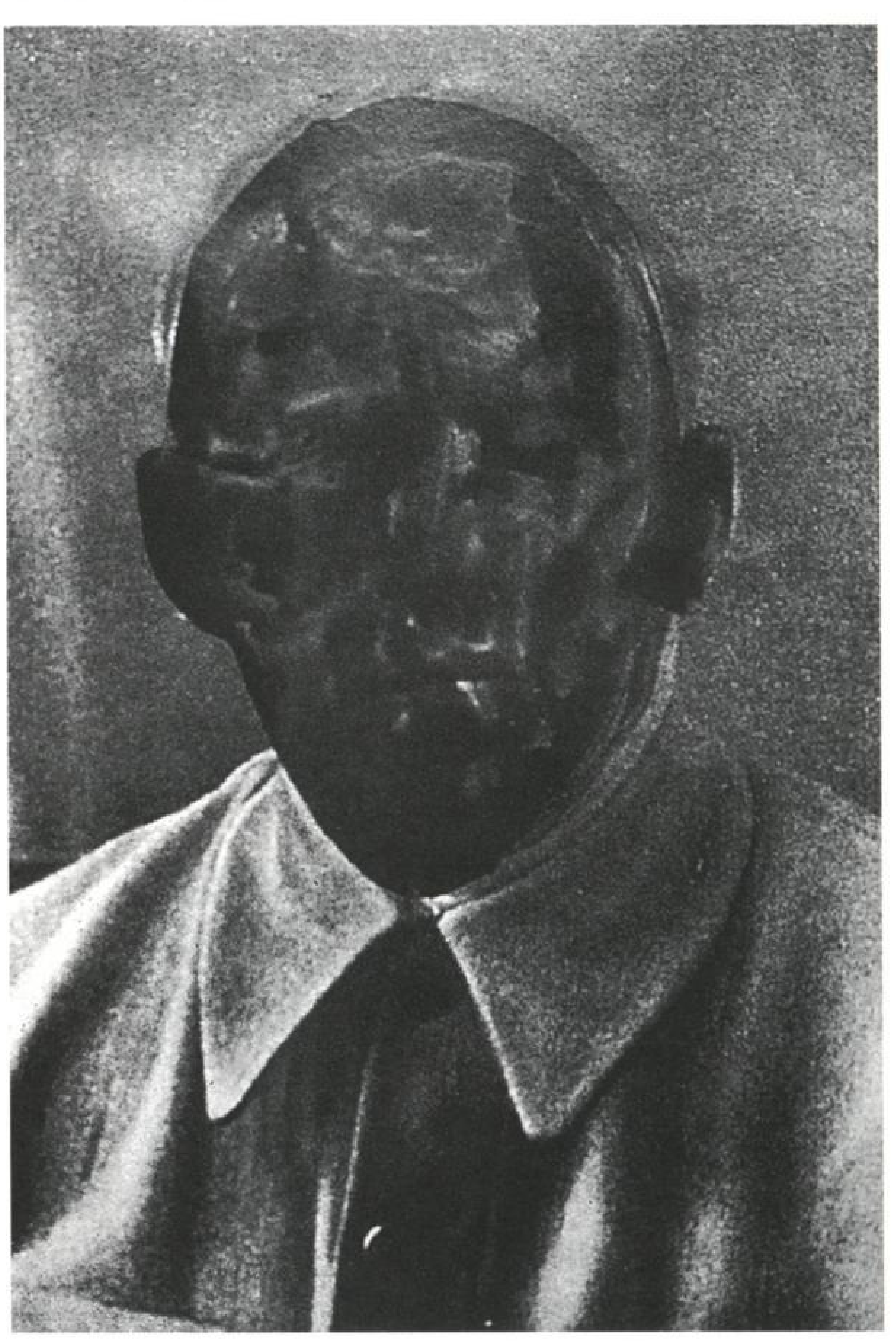


soviéticos, atemorizados por las consecuencias de ser sorprendidos en posesión de material considerado "antisoviético" o "contrarrevolucionario", eran obligados a hacer desaparecer sus propias copias de fotografías y de libros, llegando incluso a recortarlos salvajemente con tijeras o a desfigurarlos con tinta de la India. Difícilmente exista una publicación de la época estalinista que no exhiba las cicatrices de este vandalismo político. Un ejemplo perturbador de esto puede verse en el retrato borrado de I. A. Zelensky. La siniestra pero no inusual historia de la fotografía de un personaje en desgracia merece ser estudiada en detalle.

Isaak Abramovich Zelensky se unió al partido bolchevique en 1906, a los 16 años, y tomó parte activa en la Revolución de octubre de 1917. En 1922 fue elegido miembro del Comité Central del Partido Comunista. Como secretario de organización del Partido en Moscú, Zelensky integró la comisión que dispuso el entierro de Lenin en 1924. En el otoño de ese año, sin embargo, Stalin atacó a Zelensky por "hostilidad insuficiente hacia Kamenev y Zinoviev," quienes en ese momento se oponían al futuro dictador en la lucha por el poder que siguió a la muerte de Lenin. Zelensky fue enviado siete años a Tashkent, se convirtió en el secretario de la oficina central y fue llamado de vuelta a Moscú en 1931 para hacerse cargo de la red estatal de abasto. Zelensky fue un revolucionario consciente y trabajador que se convirtió en oficial del partido; sin embargo, como muchos otros, estaba profundamente preocupado por el avance del stalinismo.

En octubre de 1937, Isaak Zelensky fue arrestado, por órdenes de Stalin, como "enemigo del pueblo". El fiscal de estado de esa época era el universalmente temido y odiado Andrei Yanuarievich Vyshinsky. Vyshinsky sondeó nuevas profundidades de crueldad a fines de los años treinta, cuando actuó voluntariamente como vocero de Stalin en los tres famosos juicios de Moscú. En estos juicios mandó a la muerte a muchos de los "viejos bolcheviques" —aquéllos que habían creado la Revolución en la que él nunca participó. Las falsas confesiones a partir de cargos ridículos fueron obtenidas de los acusados a través de sádicos interrogatorios. El abogado defensor no fue oído. La confesión fue suficiente para condenar.

Pronto Vyshinsky y Zelensky habrían de encontrarse cara a cara como fiscal y víctima. El tercer y último juicio de Moscú tuvo lugar en la Casa Sindical, en marzo de 1938, donde Zelensky apareció junto con otros veinte acusados, el más prominente de los cuales era Nikolai Bukharin. Vyshinsky acusó a Zelensky de haber sido un agente de la policía zarista desde 1911. Se dijo que había usado su posición como cabeza de la red estatal de abasto para sabotear la distribución de alimentos al "arruinar" cincuenta cargas de huevos, así como de "haber arrojado clavos y vidrios rotos dentro de bloques de mantequilla con la idea de minar la salud soviética". Como la mayor parte de sus co-acusados, Zelensky fue sentenciado a muerte y fusilado. Por su empeño en los juicios, Vyshinsky fue recompensado por Stalin con un asiento en el Comité Central.



Alexander Rodchenko. Akmal Ikramov, secretario del Partido Comunista de Uzbekistán, ca. 1938.

La perturbadora imagen de la foto de Zelensky sin rostro salió a la luz casi medio siglo más tarde. Una noche de 1984 me encaminé hacia la calle Kirov, que estaba mal iluminada aun para los estándares soviéticos, y me dirigí al estudio de Alexander Rodchenko. Una arcada conducía hacia un patio claustrofóbico rodeado de varias manzanas de vecindades. El estudio estaba





Anónimo. Nikolai Antipov, Stalin, Serguei Kirov y Nikolai Shvernik. Leningrado, URSS, 1926. Sucesivas versiones de la misma foto, 1926-1949.

situado en el décimo piso de una de estas casas, y no había elevador. Comencé el largo ascenso.

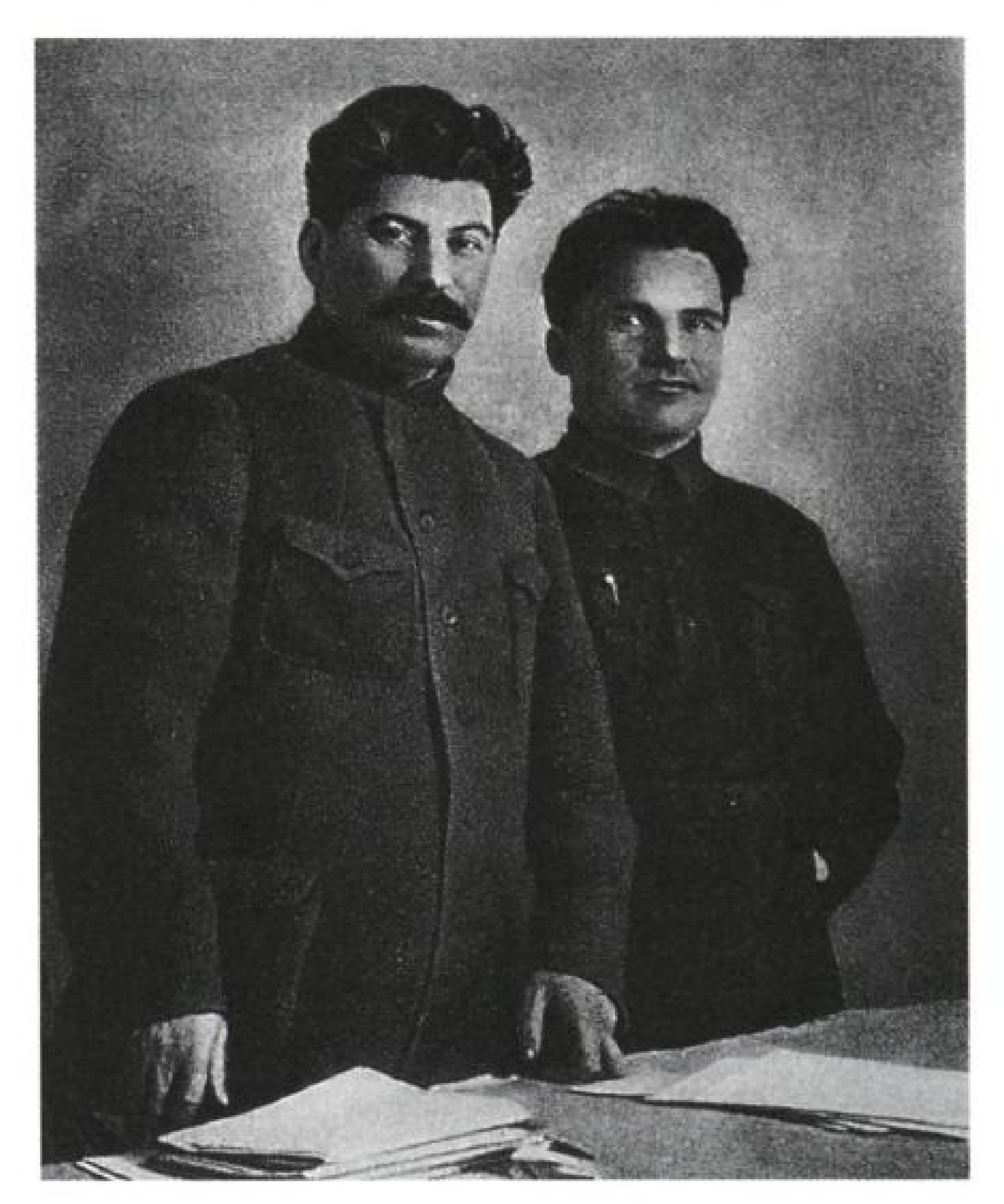
Rodchencko era uno de los héroes del arte de la fotografía y el diseño rusos vanguardistas desde la época de la Revolución y los años treinta. Estaba casado con la también talentosa artista y diseñadora, Varvara Stepanova. Durante los años veinte, el estudio de ambos sirvió como oficina editorial de la revista *Lef*, una publicación que editaba el poeta y revolucionario Vladimir Mayakovsky.

Rodchenko murió en 1956. Tres generaciones de su familia continuaron viviendo en el departamento, y para 1984 muy poco había cambiado. Las pinturas del maestro seguían sobre las paredes como si él acabara de trabajar en ellas. La luz pálida de los focos desnudos lanzaba densas sombras desde los altos libreros y armarios. El mismo polvo, el polvo de Rodchenko, se adhería a las mismas grietas y a las portadas de los mismos libros. Yo estaba allí para ver los libros —por extraño que parezca, era la primer persona en pedirlos.

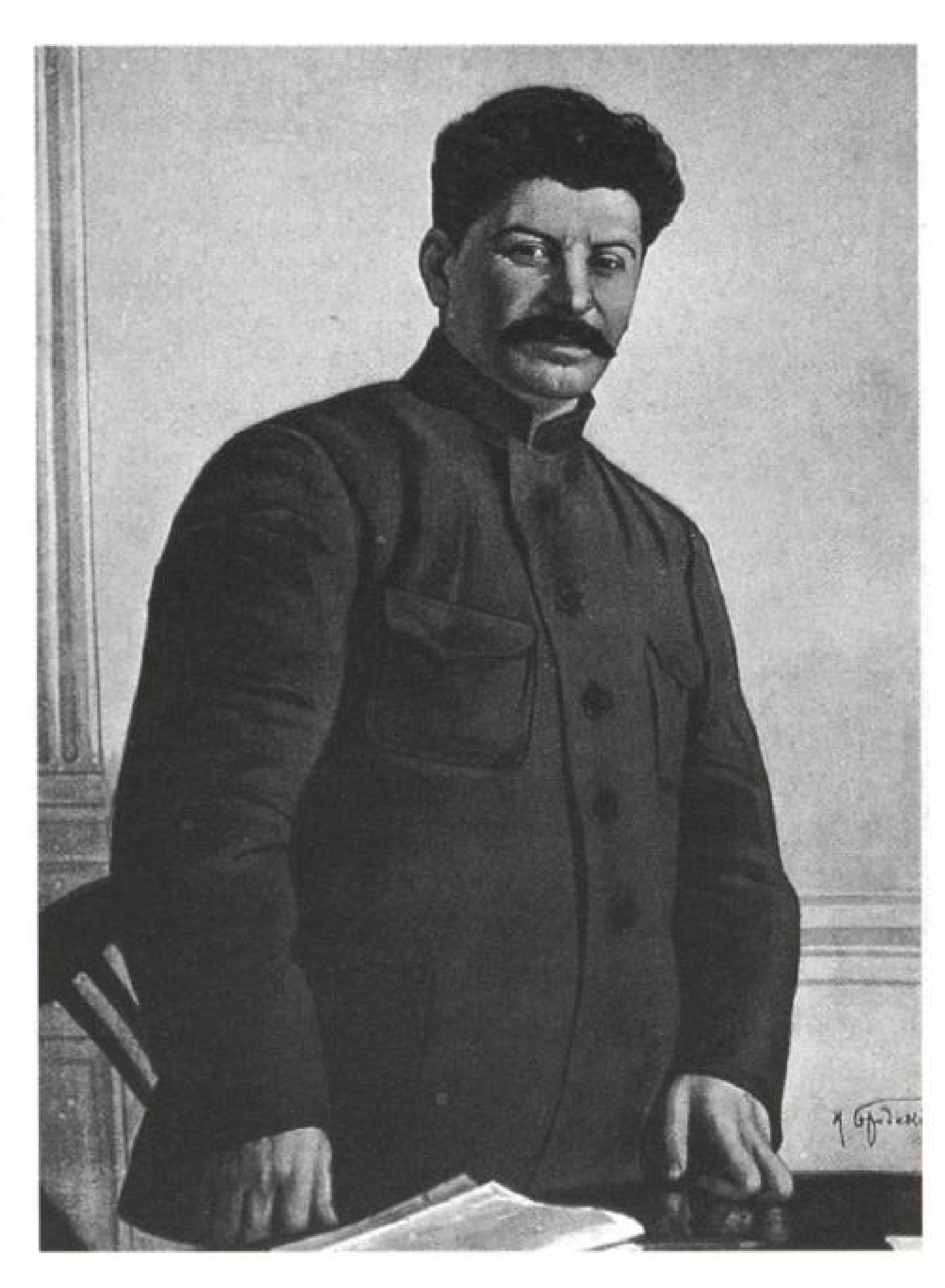
En los años treinta, Rodchenko había dividido su trabajo entre la fotografía y su notable producción en el diseño de libros y revistas. Enormes álbumes fotográficos, con títulos como *La primera caballería* y *El Ejército Rojo*, se alineaban en los estantes del estudio de la calle Kirov, junto a los fotomontajes pioneros para las ediciones especiales de la famosa revista *La URSS en construcción*. Pero un libro destacó sobre los demás. Era el llamado *Los diez años de Uzbekistán*.

Mirar la copia de Rodchenko de *Los diez años de Uzbekistán* fue como abrir la puerta a la escena de un crimen terrible. La purga mayor del líder de Uzbek hecha por Stalin en 1937, tres años después de la publicación del libro, significaba que muchos de los retratos oficiales de

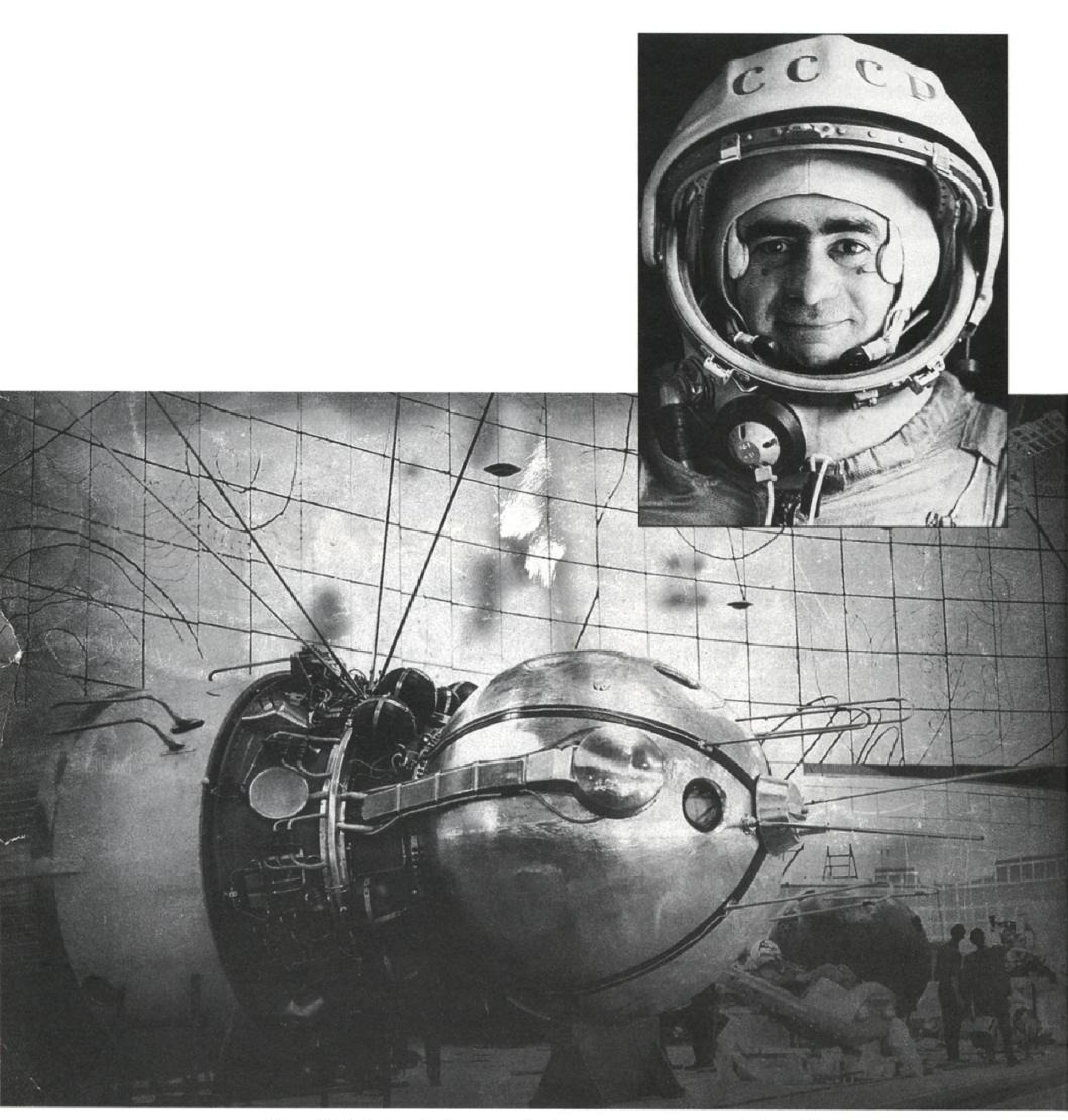
funcionarios del partido que aparecían en el álbum habían tenido que ser destruidos. El concepto de la "responsabilidad personal" había sido impuesto en todo el país por los estalinistas durante una vasta campaña de vigilancia en contra de los enemigos del régimen. Los nombres de aquéllos que habían sido arrestados o que habían "desaparecido" ya no podían ser mencionados, ni tampoco sus fotos podían ser conservadas sin el enorme riesgo de ser arrestados. Pequeños informantes estaban en todas partes. Las paredes realmente tenían oídos.



La respuesta de Rodchenko en tinta y pincel se acercó a la creación de una nueva forma de arte, una reflexión gráfica del verdadero destino de las víctimas. Por ejemplo, el célebre torturador de la policía secreta, Yakov Peters, había sufrido un etéreo desvanecimiento a la manera de Rothko. El rostro del funcionario del partido Akmal Ikramov, velado por la tinta, se había convertido en una aparición aterradora. Y allí, sufriendo una segunda muerte, estaba Isaak Zelensky, su rostro borrado por una gran salpicadura y su nombre vuelto ilegible en el pie de su fotografía.



Esta borradura del rostro, realizada con violencia por Rodchenko, es un ejemplo entre miles de otras acciones similares durante la época del Gran Terror y los años que siguieron. Las bibliotecas de la anterior Unión Soviética todavía exhiben estas cicatrices del "vigilante" vandalismo político. A muchos volúmenes —políticos, culturales o científicos— publicados en las dos primeras décadas del régimen soviético les habían sido arrancado por los censores capítulos enteros. Las reproducciones de fotografías de futuros "enemigos del pueblo" fueron atacadas con perturbadora violencia. En las escuelas de todo el país, los niños se ocupaban activamente, alentados por sus maestros, de remover "creativamente" de sus libros de texto a los denunciados. Una paranoia colectiva que se extendería durante toda la época del régimen soviético.

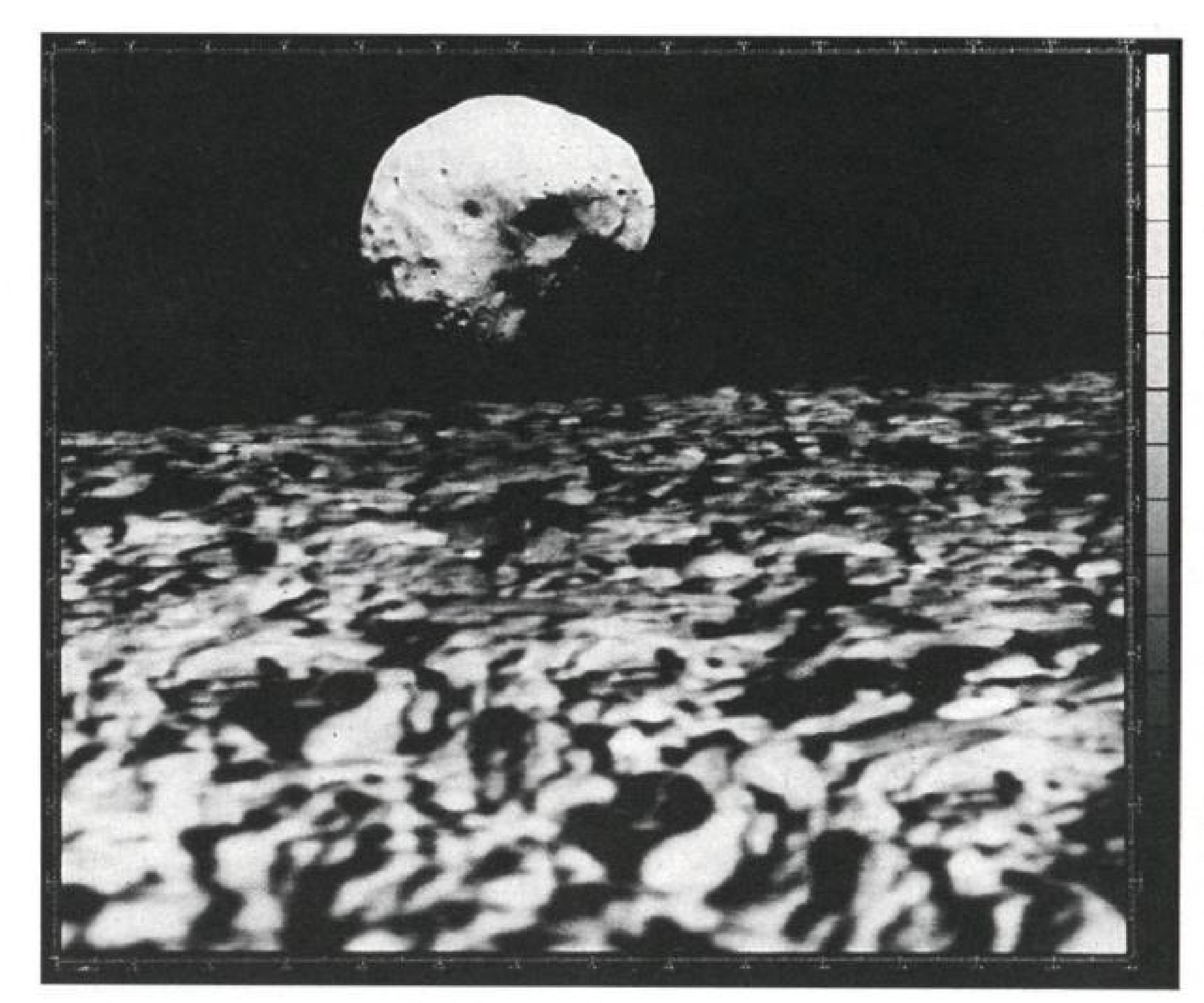


El capitán Iván Istochnikov en traje de astronauta y nave espacial soviética.

TRAS LAS HUELLAS DEL SOYUZ-2

Piotr Muraveinik *

El fotógrafo e investigador catalán Joan Fontcuberta, en cuya obra las verdades —o mentiras— de la imagen se han puesto al servicio de la historia natural, ha remitido a *Luna Córnea* su último hallazgo: *Sputnik*, un libro-dossier con caracteres en cirílico, diagramas científicos, *snap shots*, informes geológicos y fotos producidas por la cámara electro-óptica de una sonda, entre otros documentos probatorios que hablan de cuando el mundo estaba dividido por una Cortina de Hierro y el cielo era una furibunda carrera entre soviéticos y norteamericanos. Se trata de las desconocidas aventuras de Iván Fiodorovich Istochnikov, un ajedrecista navegante del espacio sideral, "una vida librada al cosmos", según se escribe en la publicación de la que aquí damos una primicia.



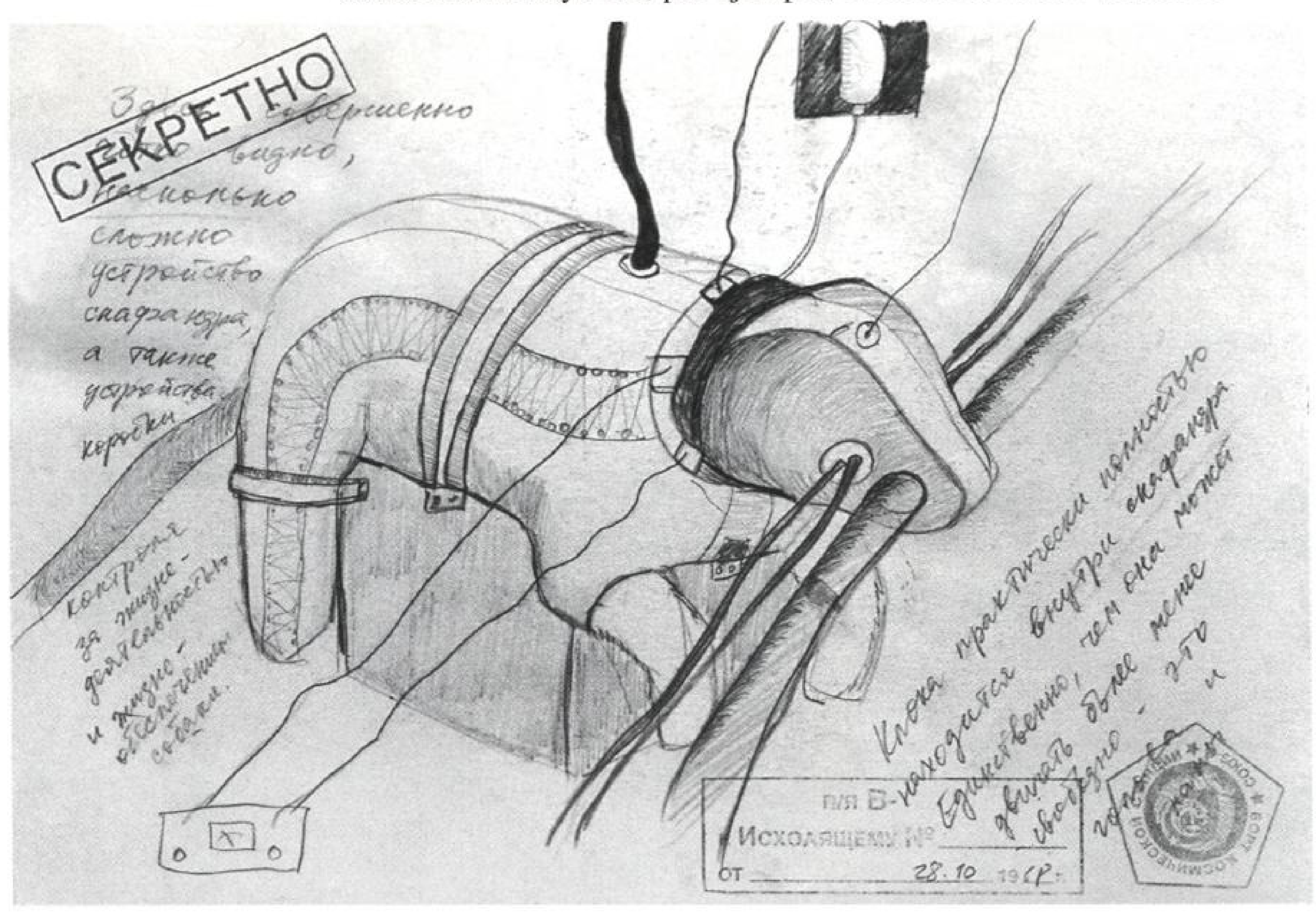
Superficie del asteroide Kadok con su luna Hexar, fotografiada desde la sonda suicida enviada por el Soyuz-2.

Durante la carrera espacial entre los Estados Unidos y la URSS, las razones políticas pesaban más que las puramente científicas. La necesidad de adelantarse al adversario llevaba a apresurar imprudentemente numerosas misiones que debían acometerse sin plenas garantías. Pero si la NASA mantuvo siempre una postura de transparencia informativa respecto a los medios de comunicación y a la opinión pública, los soviéticos

** De la Academia de Ciencias de Moscú.*

protegimos nuestro programa espacial en el más impenetrable secreto. Tal vez porque, por encima de la hipocresía azuzada por la Guerra Fría, reconocíamos que la exploración del cosmos, que en nuestro país era competencia exclusiva del Complejo Militar-Industrial, no obedecía a las nobles miras de ensanchar el horizonte de la humanidad, como pretendía la propaganda capitalista, sino que constituía un movimiento a medio plazo de control geoestratégico. No lo olvidemos: la técnica de cohetes no era sino la técnica de misiles.

El secretismo invocado, pues, por razones de estado envolvió hasta hace poco nuestro programa espacial. La *Glasnost* impulsada por Mihail Gorbachov corrigió progresivamente esta situación; consecuencia suya fue, por ejemplo, la creación de la Fundación



Dibujo de prototipo de escafandra de vuelo para cosmoperro de tamaño mediano.

Sputnik en 1987, orientada justamente a difundir los logros de la cosmonáutica soviética, pero sin ocultar nada, sin maquillar la historia. Gracias a la apertura de archivos prohibidos y a la desclasificación de documentos, los investigadores han podido sacar a la luz numerosas anécdotas. Por ejemplo, hoy se sabe que el primer vuelo humano al espacio, protagonizado por Yuri Gagarin el 12 de abril de 1961, estuvo al borde del fracaso: el Vostock I empezó a rotar descontroladamente en el momento del reingreso, sin que el módulo se separase de la cápsula; por fortuna, la separación se produjo

milagrosamente en el último minuto. Otro episodio memorable, sólo reconocido recientemente, tuvo como protagonista a la entrañable perrita Laika: lanzada al espacio en noviembre de 1957, su cápsula estaba mal aislada térmicamente contra la fricción atmosférica y el desdichado animal resultó abrasado a escasos segundos del despegue. Pero a grandes males, grandes remedios: la carbonizada Laika fue sustituida disimuladamente a su llegada por otra perrita muy parecida y nadie advirtió el cambiazo. El caso fue aireado como un gran triunfo de la tecnología soviética, cuando, como mucho, lo era de la prestidigitación.

El programa espacial soviético no se cobró una vida humana en vuelo hasta el Soyuz-1. Pilotado por el ingeniero-coronel Vladimir Komarov, el Soyuz-1 fue lanzado el 23 de abril de 1967 con el objeto de poner a prueba sistemas de navegación en condiciones de vuelo real y ensayar un ensamblaje en órbita. Pero Komarov sufrió una retahila de problemas que le obligó a abortar la misión a las veinticuatro horas. Al regresar la nave realizó una reentrada correcta en las capas densas de la atmósfera, pero se estrelló contra el suelo al no desplegarse debidamente el paracaídas que debía amortiguar el descenso. Komarov fue nombrado póstumamente "Héroe de la Unión Soviética".

Iván y Kloka en su histórica actividad extravehicular.

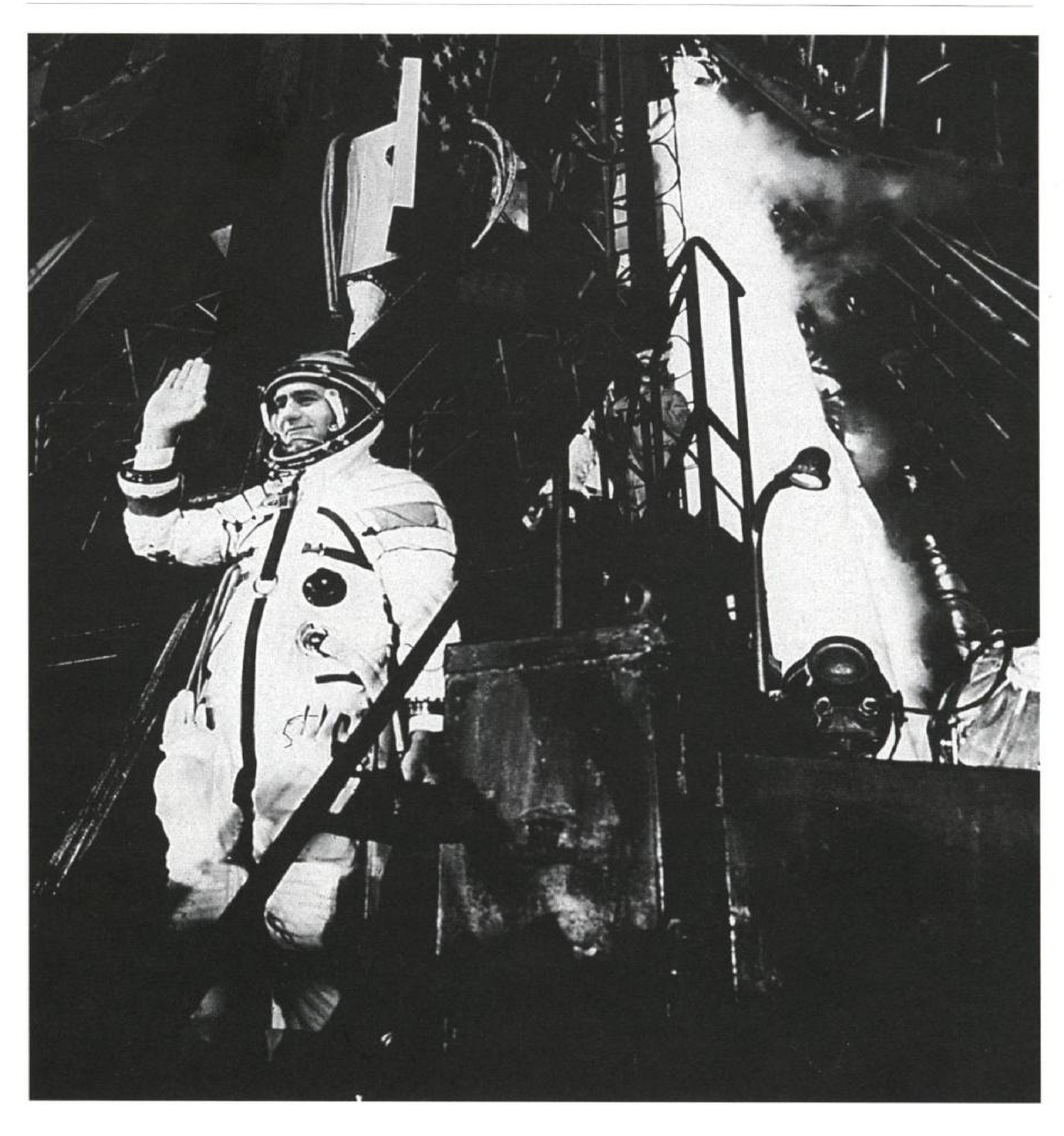
Las autoridades soviéticas acusaron nerviosamente el golpe, ya que retrasaba sus expectativas en la conquista de la Luna. Y como las calamidades nunca llegan solas, el excelso Gagarin, que se había entrenado como "sombra" (cosmonauta suplente) en la misión de



Fotografía de un meteorito.

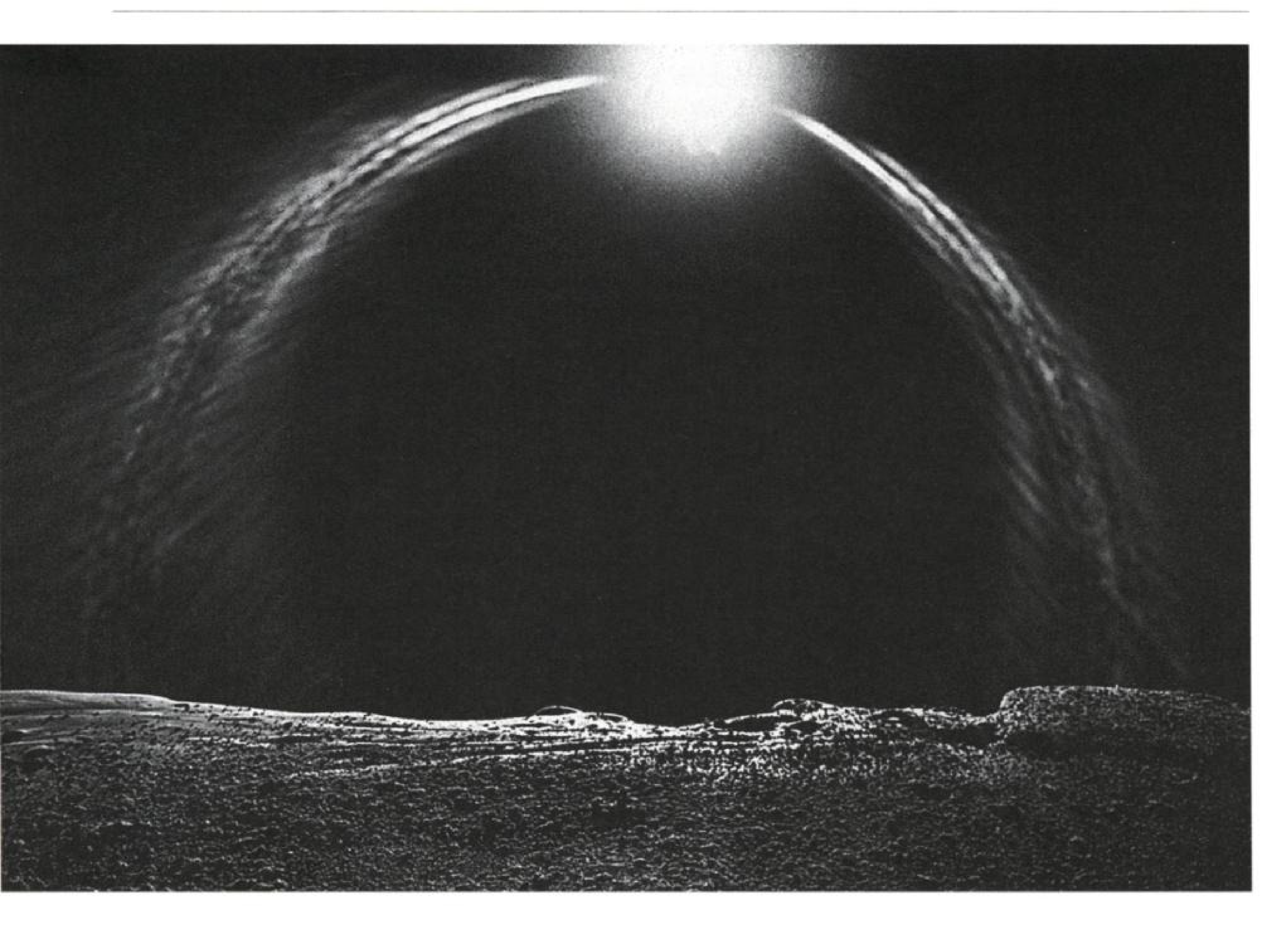
Komarov, falleció en accidente pilotando su avión poco después (el 27 marzo de 1968). El fatal desenlace de este otro "Héroe de la URSS" continúa plagado de interrogantes. En Moscú circula todavía hoy el rumor no desmentido de que en realidad Gagarin no murió, sino que fue "retirado" a un asilo psiquiátrico para así atajar su pujante popularidad y el consiguiente ascenso a la cúpula del PCUS.

Pero la extraña epopeya del piloto-cosmonauta Iván Istochnikov rebasa todavía más los límites que queramos imponer a la sensatez y a la credibilidad. Después de aquellos dos desastres consecutivos, las autoridades soviéticas no estaban dispuestas a admitir un nuevo fiasco. Su supremacía empezaba a verse seriamente comprometida por el programa Apolo, que se hallaba ya en condiciones de acometer un vuelo de cincunnavegación lunar. Conocedores de estos planes, los ingenieros soviéticos intentaron anticiparse con una misión de gran efecto que además les permitiese resarcirse de la tragedia de Komarov. Las medidas de seguridad fueron extremadas al máximo y todo parecía augurar un resultado satisfactorio. El 25 de octubre de 1968 a las 9:00 a.m. GMT (12:00 hora de Moscú) fue lanzado desde el cosmódromo de Baikonur el Soyuz-2, tripulado por el Coronel Iván Istochnikov. El día siguiente fue lanzado el Soyuz-3 a las 9:34 GMT, con el piloto-cosmonauta Teniente Coronel Giorgi Beregovoi a bordo, con el propósito de reanudar el intento de ensamblaje de las dos naves en el espacio. "Soyuz" en ruso significa "unión". La ruta a la Luna prevista por los científicos soviéticos, que no disponían de un supercohete lanzador como el Saturno, consistía en establecer una base orbital alrededor de la Tierra, uniendo varias naves, y desde allí, ya sin el obstáculo que representaba la atracción de la gravedad y la fricción de la atmósfera, lanzar un cohete hacia el satélite. Pero para ello se requería confianza absoluta en el correcto funcionamiento de las operaciones de acoplamiento en órbita.



Iván Istochnikov se despide antes de subir a la nave.

El Soyuz-2 llevaba además a un perro a bordo para experimentos sobre los efectos de la microgravedad en la biología de los organismos vivos. La perrita Kloka, de la mano del cosmonauta Istochnikov, se convirtió en el primer can de la historia que, con una escafandra presurizada y sistemas de soporte vital, salió de la cúpsula y flotó en el vacío del cosmos. El 26 de octubre el Soyuz 2 aguardaba en una órbita de aparcamiento la llegada de la nave gemela, situada en una órbita de transferencia. A su encuentro, a las 16:23 GTM, los dos Soyuz intentaron por dos veces el acomplamiento y luego se



Llanuras septentrionales del asteroide 203.

distanciaron y perdieron el contacto. A partir de ese momento, Istochnikov dejó de transmitir y parecía claro que tenía problemas con el SAU ("Sistema Automatichenskogo Upravleniya", una especie de piloto automático en la navegación espacial). Cuando al día siguiente las naves se reencontraron, Istochnikov había desaparecido y el módulo presentaba el impacto de un meteorito. Las cámaras y los instrumentos de medición de a bordo no registraron nada aparentemente anómalo. La misión del Soyuz-2 fue abortada desde el centro de control de vuelo de Kaliningrado y la cápsula fue obligada a regresar y recuperada. En su interior se encontraron intactas las pertenencias del piloto, sus notas, la cámara manual y la caja negra. De Istochnikov y de Kloka, ni rastro.

Nunca se supo a ciencia cierta qué había ocurrido, y el enigma se saldó con una suma de conjeturas. Pero decididamente las autoridades soviéticas no estaban dispuestas a admitir un nuevo fiasco y maquinaron su versión oficial de los hechos: declararon que el Soyuz-2 había sido un vuelo automatizado, no tripulado. A efectos oficiales, Iván Istochnikov no había existido nunca. Para evitar voces discordantes confinaron a sus familiares en una sharaga en Siberia y



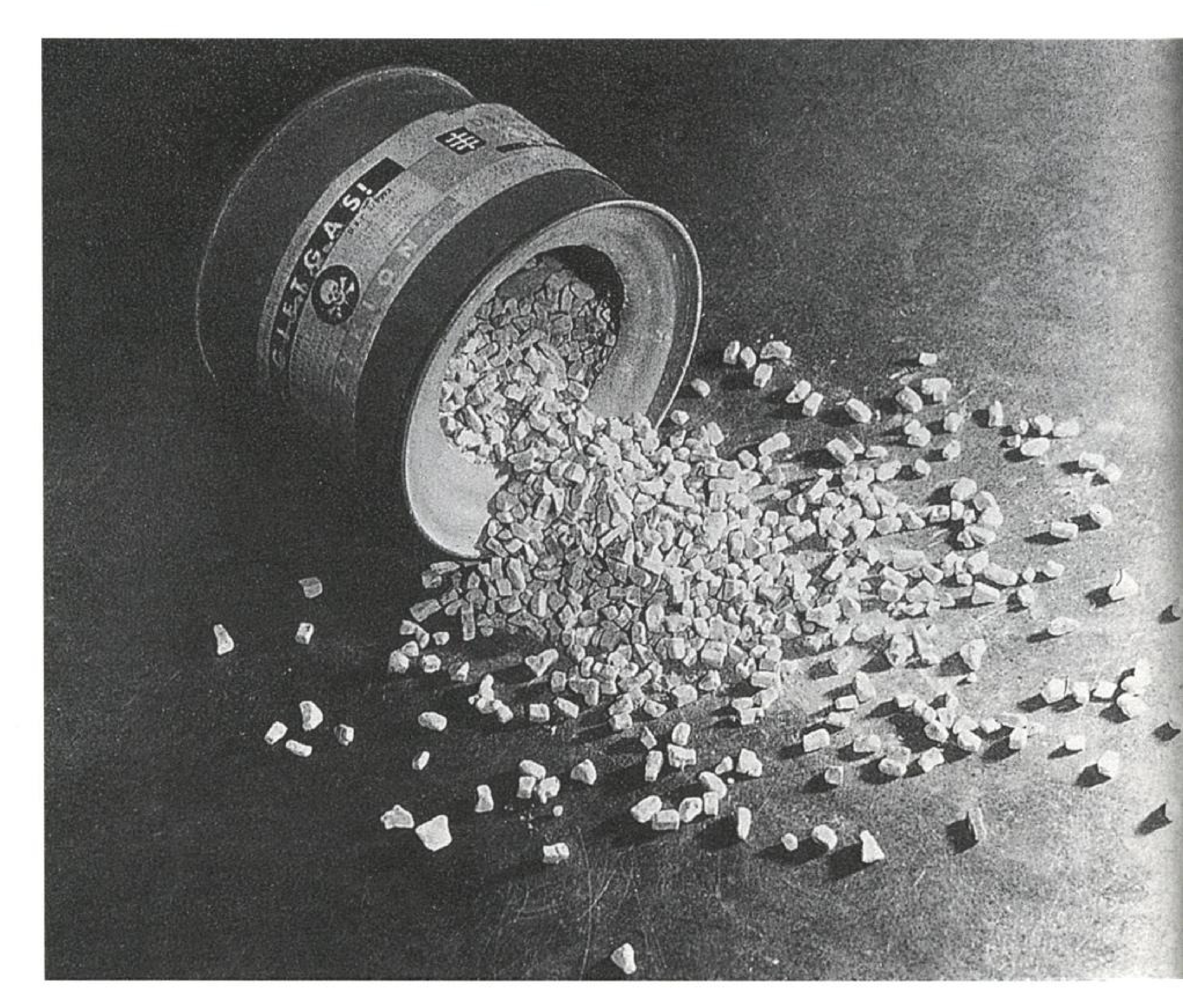


amenazaron a sus compañeros; se manipularon los archivos y se retocaron las fotografías. De repente desapareció toda constancia de la vida y la obra de Iván Istochnikov; su cuerpo se perdió en el cielo y su recuerdo en la tierra. La fachada de la historia se remodelaba al capricho de los intereses más oscuros.

Pero, paulatinamente, con la *Perestroika* terminó el miedo y se desvaneció el consiguiente pacto de silencio impuesto a ingenieros, técnicos y cosmonautas que conocían el suceso. Los documentos secretos fueron por fin accesibles y los investigadores pudimos reconstruir, en buena parte, el hilo de los acontecimientos. La memoria auténtica desalojaba la impostura maquiavélica y rehabilitaba públicamente la figura de Iván Istochnikov. Con los datos actualmente disponibles, la Fundación Sputnik me encargó la investigación de este apasionante y trágico episodio de la historia de la cosmonáutica en el que, parodiando a Oscar Wilde, comprobamos una vez más no sólo como la naturaleza supera al arte, sino como la realidad supera al más fantástico argumento de ciencia-ficción. Ninguna de las opciones racionales barajadas (sabotaje, accidente, suicidio, abducción) resulta convincente. A no ser que los fontaneros del Estado sigan actuando, a no ser que sigan escatimándonos pruebas y datos, tal vez porque paternalísticamente piensen que nos enfrentamos a unos fantasmas excesivamente insoportables, a no ser que perdure en definitiva alguna suerte de secreto, lo cierto es que el caso Istochnikov continúa siendo un enigma irresoluble.

Arriba: Iván Istochnikov con un grupo de militares. Copia autografiada. Abajo: Versión posterior de la misma foto, corregida, como fue publicada en el libro *Rumbo a las estrellas*, de Romanenko.

La ciencia infame de la "solución final", los detalles sobre el exterminio de los prisioneros que los nazis concentraron en el campo de Auschwitz-Birkenau, recorrieron un largo camino antes de dejarse conocer. Los archivos que documentaban las técnicas aplicadas al exterminio masivo quedaron repartidos entre Polonia, las dos Alemanias antes de la unificación, la ex-Unión Soviética e Israel. Sometidos a los congelamientos de la guerra fría, estos testimonios perdieron su secrecía por efectos de la *Glasnost* y la *Perestroika*. El farmacéutico Jean-Claude Pressac se aplicó a la reconstrucción del rompecabezas de la muerte industrial en esa pequeña villa por la que pasaban los trenes salidos de Cracovia y Oderberg, gran fábrica de humanas cenizas. El resultado fue *Les Crématoires D'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse* (CNRS Editions,1993), de donde proceden las imágenes y la información de la presente nota.



Bote de 500 gramos de Zyklon-B con gránulos de sílice.

ZYKLON-B

Horacio Muñoz

LA FÓRMULA SECRETA. El Zyklon-B fue creado en las primeras décadas del siglo por la compañía alemana Degesch. Este gas, que se absorbe en la superficie porosa de los gránulos de sílice, se evapora a los 27°C y en presencia de cantidades mínimas de humedad. Es una mezcla compuesta por ácido cianhídrico líquido (HCN), una sustancia altamente tóxica cuya dosis letal mínima es de 60 mg, y por 4 a 10% de cloropicrina o nitrocloroformo (Cl3CNO2), un fumigador fuertemente irritante del tracto digestivo y la piel. Tóxico por inhalación, el Zyklon-B posee una sustancia lacrimógena, el cloroformato de etilo (C3H5O2Cl).

En los años veinte, varias sustancias cianógenas (generadoras de gas cianhídrico) fueron probadas como pesticidas en los Estados Unidos, principalmente en zonas o edificios abandonados en los cuales podría generarse un foco de contagio. En 1928, en la ciudad de Nueva York, el Public Health Service realizó pruebas con diferentes gases para la fumigación de focos de cuarentena. Los experimentos consistieron en sellar perfectamente con mortero de cemento los techos y pisos, y pintar con una mezcla anticorrosiva las paredes de dos habitaciones adyacentes en un edificio abandonado. En la pared que las separaba se hicieron dos perforaciones a diferentes alturas para verificar la circulación de los gases venenosos. Parejas de ratas se colocaron en jaulas a diferentes alturas del piso. En su reporte, los científicos C. V. Akin y G. C Sherrard concluyeron que de los cinco diferentes tipos de productos químicos cianógenos empleados en sus ensayos, el Zyklon-B resultaba el más efectivo para realizar fumigaciones, ya que se utilizaba en pequeñas concentraciones y no dejaba residuos de ácido cianhídrico.

La primera noticia acerca del uso del Zyklon-B en el campo de concentración de Auschwitz (Oswiecim, Polonia) se refiere a la fumigación de los cuarteles infestados de parásitos de la guardia de la SS, en la semana del 5 al 11 de julio de 1940. Para ese entonces, ya existía en esa prisión un horno crematorio con doble mufla (cavidad de incineración) calentado con coque, un carbón poroso. Se estimaba que su rendimiento incinerador era de 30 a 36 cuerpos en diez horas.

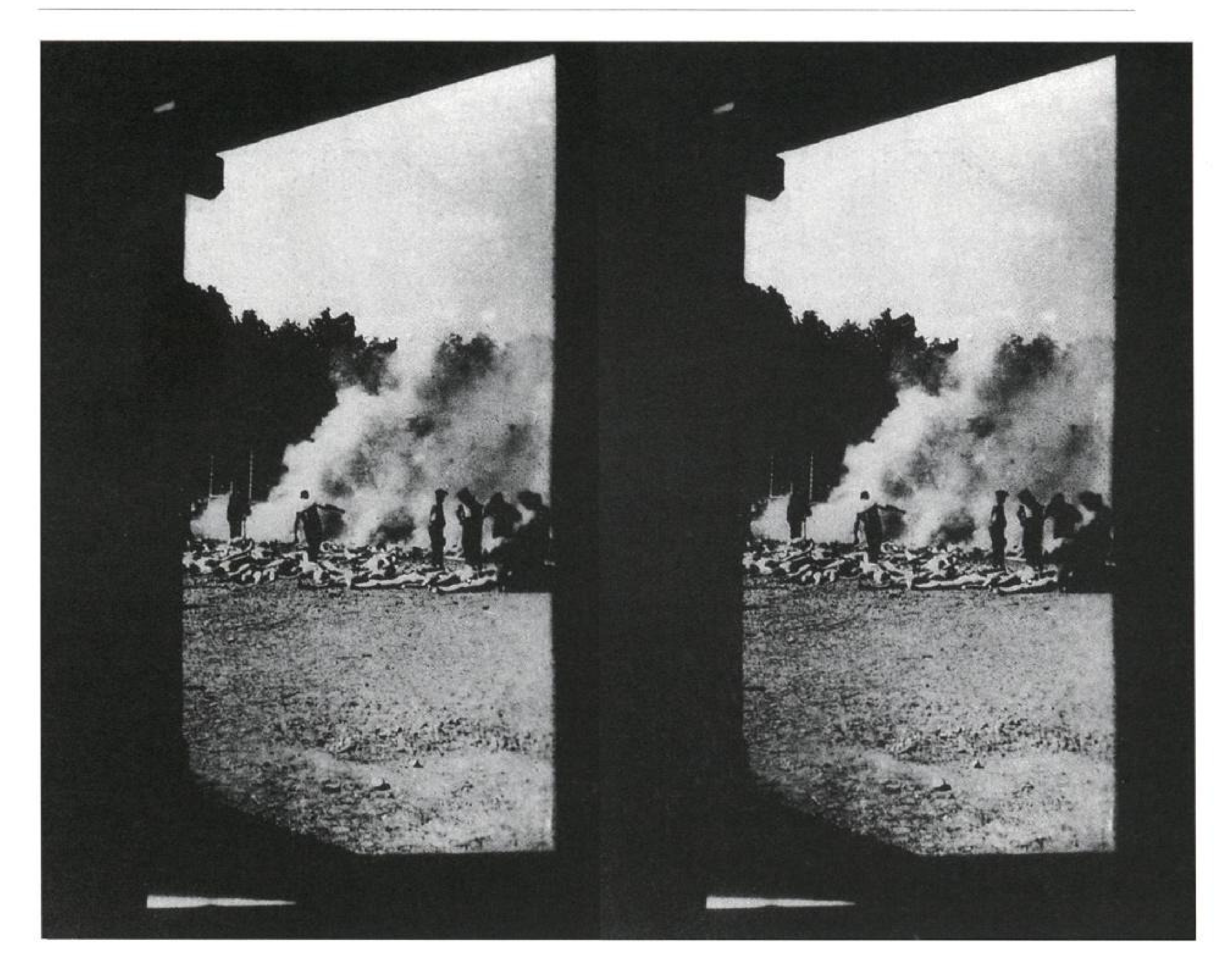
Los campos de concentración alemanes fueron edificados con la finalidad de albergar a los numerosos opositores al Reichstag, en su mayoría comunistas. Debido a las altas tasas de mortalidad dentro de las prisiones, en 1937 la SS, por medio de su Dirección de Construcciones, previó la necesidad de realizar incineraciones dentro de sus propias instalaciones. La firma alemana *Topf und Söhne* de

Hornos crematorios bimufla, fabricados por *J. A. Topf und Söhne* de Erfurt. 1941. Auschwitz, Alemania.

Erfurt fue la encargada de proveer de hornos crematorios a las campos de Dachau, Buchenwald y Auschwitz, localidad polaca en donde los nazis construyeron, en 1940, un campo de cuarentena en donde se custodiaba a cerca de diez mil prisioneros de guerra polacos. En 1941, el jefe de la SS, Himmler, decidió agrandar la prisión de Auschwitz para dar cabida a 30,000 detenidos y erigir, en la localidad vecina de Birkenau, un campo para 100,000 prisioneros de guerra. Para el 16 de septiembre del mismo año, Auschwitz contaba ya con tres hornos crematorios bimufla, equipados con quemadores de coque, instalados bajo la supervisión del ingeniero en jefe de la firma *Topf*, Kurt Prüfer.



Una devastadora epidemia de tifo fue la que aceleró el desarrollo de una compleja maquinaria de asesinatos en masa. El primer crimen masivo perpetrado en las instalaciones de Auschwitz (diciembre de 1941) fue en contra de doscientos cincuenta enfermos incurables de tifo y seiscientos prisioneros de guerra soviéticos, de los cuales la mitad eran considerados comunistas fanáticos, quienes fueron



Fosa de incineración a cielo abierto. Foto tomada clandestinamente en el verano de 1944. Auschwitz, Alemania.

expuestos en una cámara cerrada a los vapores venenosos de Zyklon-B. Con el calor de sus cuerpos desnudos, las víctimas generaban la temperatura necesaria para que el ácido cianhídrico absorbido en la sílice se evaporara hasta alcanzar concentraciones letales. Los cadáveres, a los que se les cortaban los cabellos y arrancaban los dientes, eran sacados de la cámara de gas ya ventilada y arrastrados a la zona de incineración, en donde se cremaban.

En 1944, en pleno apogeo de la masacre de prisioneros de guerra (judíos polacos, en su mayoría), el perfeccionamiento de los sistemas de incineración y un mejor control de las dosis de ácido cianhídrico permitieron establecer que para un ciclo de exposición a vapores venenosos, que tenía una duración de sesenta a noventa minutos, quinientos gramos de Zyklon-B eran suficientes. De esta manera, se daba muerte rápida a los prisioneros hacinados en una cámara de cincuenta metros cuadrados. La población, conformada por niños, mujeres y ancianos, era considerada no apta para labores de trabajos forzados. Con este método era posible cremar hasta mil cadáveres por día.

Emblema de la firma *J. A. Topf und Söhne* de Erfurt, 1920-1930.

LO PRIVADO Y LO PÚBLICO



Luna Córnea *conversó con algunos amigos y fotógrafos sobre el tema de los "secretos". Como respuesta, Abbas —reportero francoiraní de la agencia Magnum y asiduo colaborador de la revista— nos envió estas imágenes que entablan un diálogo entre la vida pública del fotógrafo y aquélla otra más secreta, personal e íntima.*



Abbas.
Mis hijos y mi nieta, Hamish, Jordan y Temudjinn (arriba).
Mis nietas, Jordan y Harley (abajo).

Abbas. Incendio provocado por una bomba. Irlanda del Norte, 1972. ▸





Eric Boethals. El Rosarito, Baja California Sur, 1996.

S. S. Titanic. *Una explosión de cincuenta toneladas de dinamita dio inicio a la construcción de un mar artificial en El Rosarito, Baja California Sur. En ese tanque con capacidad para 17 millones de galones de agua, un falso crucero de lujo se fue a pique bajo la potente luz de los reflectores. Este nuevo S. S. Titanic, una réplica al noventa por ciento de su modelo original, la embarcación que el 15 de abril de 1912 naufragara en el océano Atlántico, fue tan sólo uno de los trucos con los que el director James Cameron emprendió la película con más tecnología y dinero que se tenga memoria en la historia del cine de Hollywood. Filmada entre septiembre de 1995 y marzo de 1997, la cinta tuvo un costo que rebasó los 200 millones de dólares. Con este* Titanic *de la Paramount y la Twentieth Century*

Eric Boethals.
El Rosarito, Baja California Sur,
1996.

EL HUNDIMIENTO DEL TITANIC

Hans Magnus Enzensberger

Fox, con el aluvión de sus imágenes y gadgets, *continúa el interminable hundimiento del buque fantasma del siglo XX, cuyos restos siguen sin reposo en su cementerio marino, a 700 millas al este de Halifax, Nueva Escocia. El fotógrafo Eric Goethals fue testigo de la hechura de este millonario espectáculo cinematográfico; un simulacro que, al igual que las anteriores inmersiones, no alcanzó a develar la totalidad de los misterios de su tragedia, la final deriva de sus últimos pasajeros y tripulantes. El mejor compendio con las voces de aquel desastre todavía sigue siendo "El hundimiento del Titanic" (1978) de Hans Magnus Enzensberger, el poema épico del cual Heberto Padilla hizo una traducción que la editorial Anagrama publicó en 1986. De esa extraordinaria versión ofrecemos el Canto XXI, el dedicado a los presagios retrospectivos, las señales secretas que, conocidas o inventadas por los sobrevivientes, a los ahogados del Titanic ya no les van a servir de nada.* (A.M.)

CANTO XXI

Después, como siempre, todo el mundo lo había visto venir,
excepto nosotros, los muertos. Después abundaron
los presagios, los rumores y las versiones cinematográficas.
Alguien mencionó las carreras de perros
celebradas en la cubierta C, deporte bastante raro
para un barco; habían preparado liebres metálicas
con pintura brillante, movidas por un ingenioso mecanismo,
para incitar a los galgos a realizar esfuerzos ilícitos;
se cuenta que muchos pasajeros menesterosos perdieron
sus últimas guineas en este monótono pasatiempo. Y qué decir
de la grieta en la campana del barco, y del hecho
de que se había tornado agrio el burdeos *Château Larose* del 88
utilizado en el bautismo del barco: la conducta misteriosa
de las ratas en Queenstown, última escala del viaje;
y el silenciado caso de la furia sanguinaria
en la capilla del barco. Ominosos accidentes,
vicios innombrables; pero ¿por qué hemos de cargar
con la culpa? ¿Cómo sospechar que se daban latigazos
a las duquesas debajo de las mesas de juego? ¿Que las niñas
menores de edad pedían auxilio por los conductos
de ventilación y que en los baños turcos había hermafroditas
mostrando sus orificios? Ahora, retrospectivamente,
todo el mundo alega haber oído el sonido de un órgano,
sin que lo tocaran manos humanas, y que pasó la noche
emitiendo profanas tonadas, como última advertencia
a todos nosotros.
«Divina Némesis» ¡Fácil decirlo una vez ocurrido!
Las penúltimas palabras de un grave caballero
poco antes de hacernos a la mar:
¡Ni Dios mismo podría hundir este barco! Bueno,
no lo oímos. Estamos muertos. Nada sabíamos.



Verónica Macías.
Recluso con mascota.
Islas Marías, México, 1996.

Verónica Macías. Muelle de Balleto. Islas Marías, México, 1994.

LA ISLA MARÍA MADRE

Patricia Gola

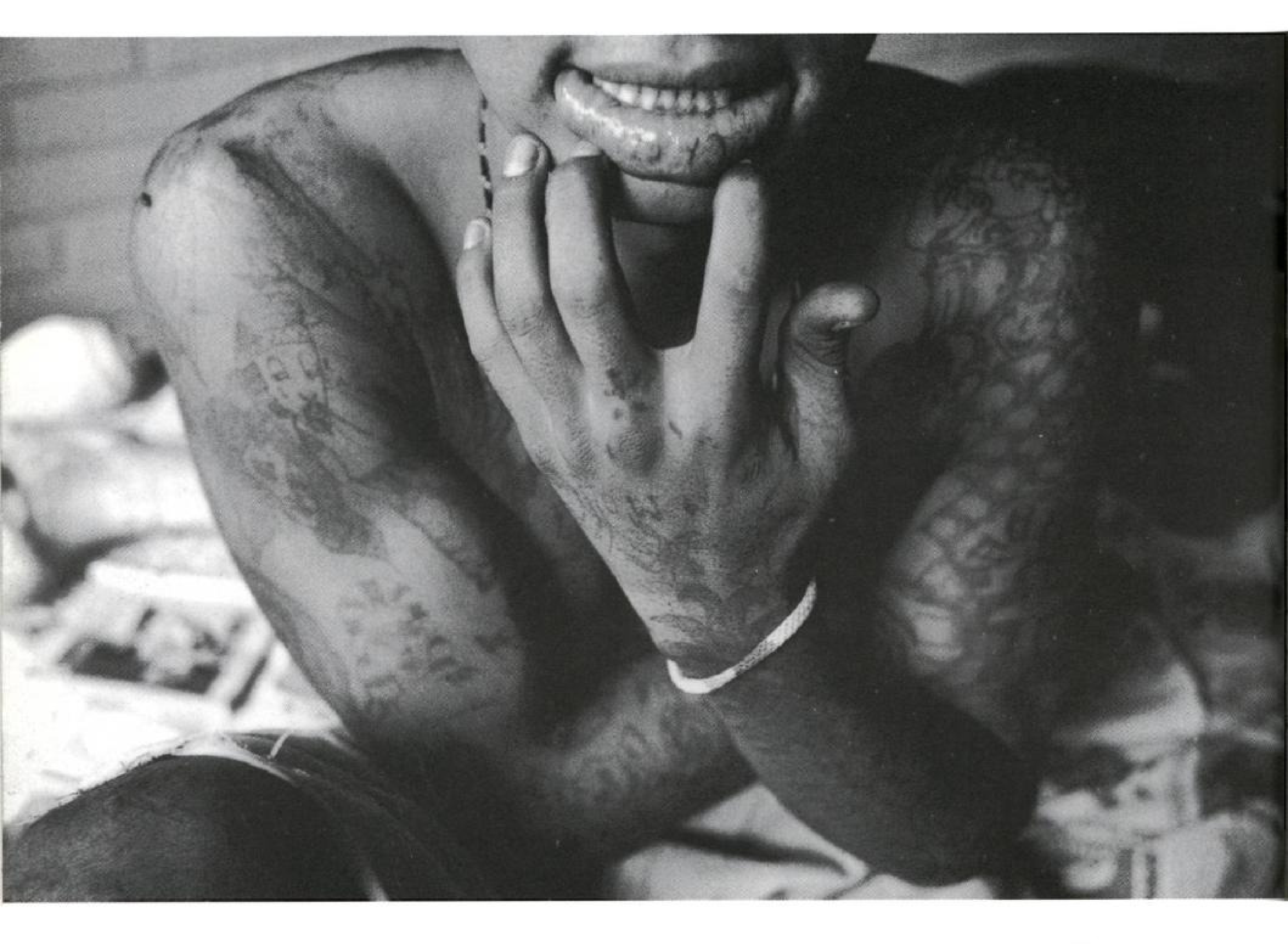
Verónica Macías tiene 29 años y lleva cerca de diez dedicándose a la fotografía. A partir 1993, inició un trabajo de documentación sobre la vida en las Islas Marías (situadas en el Pacífico, frente a las costas de Nayarit), donde en 1905 el entonces presidente de México, el general Porfirio Díaz, estableció una colonia penal, singular forma del encierro en el que conviven presos y familiares. Actualmente trabaja en un proyecto sobre niños autistas, otra de las maneras del aislamiento.



Verónica Macías. Esposa de un recluso con su hija. Islas Marías. México, 1994.

Todo un año le llevó a Verónica Macías conseguir un permiso de Gobernación para llevar a cabo su proyecto de fotografiar la vida en la Isla. El documento la autorizaba a viajar cuatro veces y permanecer de tres a cuatro semanas.

Para llegar a este paraje irreal, casi utópico, uno parte del puerto de Mazatlán en un barco de carga, donde cerca de un centenar de personas viaja cada jueves sobre cubierta. El barco sale por la tarde y son doce las horas que tarda en llegar al muelle, donde todos los que

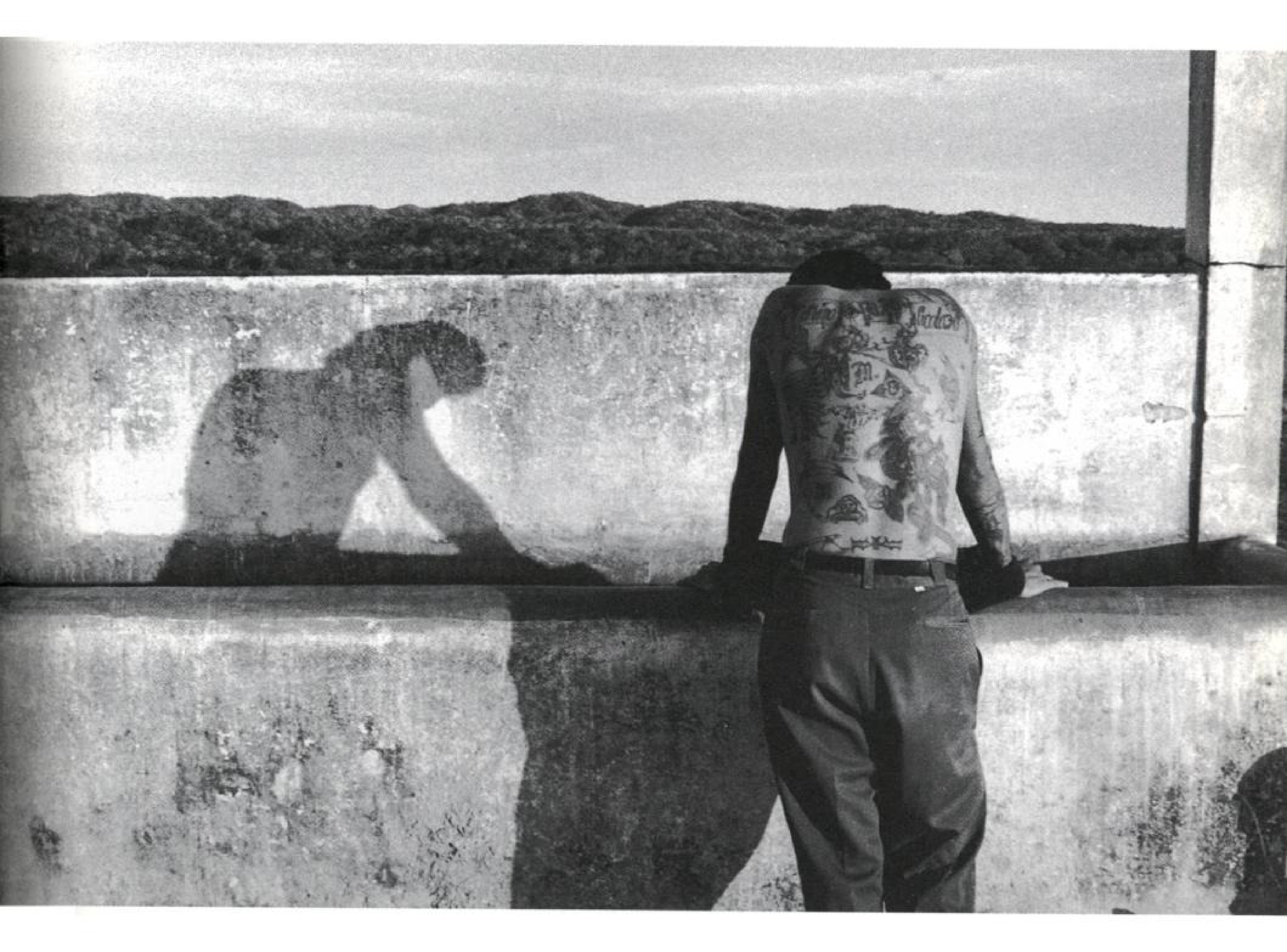


Verónica Macías.
El Abel con el labio tatuado. Islas Marías, México, 1994.

vienen del "continente" (que es como los presos y sus familias se refieren a México) pasan por una estricta revisión. Los pasajeros a bordo son parientes, visitas o simples trabajadores que van a la Isla con algún encargo específico.

Verónica se sintió atraída por la Isla y por el deseo de registrar las huellas visibles de ese estado de aislamiento, esa sensación de no pertenencia, ese exilio al que la Isla (toda isla, pero ésta entre todas) somete. La idea le vino de un amigo titiritero que había viajado para dar talleres a los hijos de los presos y había llegado contando un sinnúmero de historias. Verónica pensó que quizá sería posible poner esas historias en imágenes.

La desconfianza de los presos fue grande. El hecho de que llegara alguien del "continente" a tomar fotografías era para ellos un nuevo



Verónica Macías.
El Tepa.
Islas Marías,
México, 1994.

dispositivo de control. "Yo era como una maga", relata Verónica. "Sacaba la cámara y todos desaparecían". La dificultad era aún mayor con las mujeres. Ellas se sienten permanentemente acosadas, y lo están. En números aproximados viven en ese pedazo de tierra 2000 hombres, 40 mujeres y una cantidad imprecisa de niños, muchos de los cuales jamás han pisado "el continente". Para ellos, como para sus padres, el mundo comienza y termina en los márgenes.

Fue el *Guama*, personaje a un tiempo respetado y temido de la Isla, el que le sirvió de guía y el que muchas veces le dijo hacia dónde mirar, cómo plasmar esa realidad que está debajo de la aparente, cómo mirar más allá de esa existencia engañosa y ficticia de un pueblo costero rodeado de palmeras y modestas casitas.



Verónica Macías.
Bautizo. Islas Marías, México, 1993.

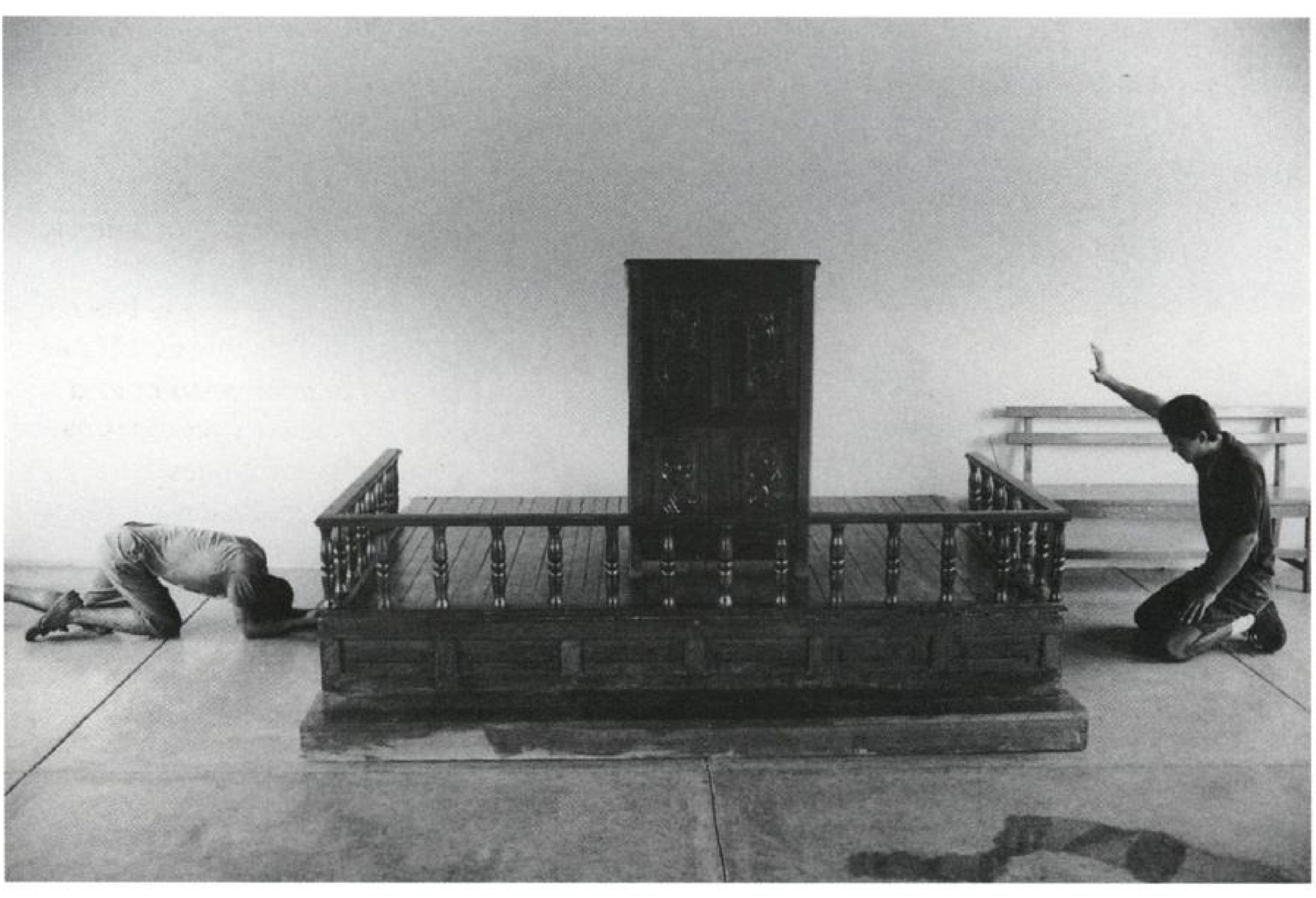
El *Guama*, apodado como el personaje de un *comic* de los años cuarenta, cumplía una condena de ciento un años y llevaba más de treinta años preso.

"Cuando el barco no llegaba a la Isla, a causa del mal tiempo o de algún otro imprevisto, nada era igual", refiere Verónica. Un hondo malestar, una sensación punzante de abandono y desamparo se apoderaba de sus habitantes.

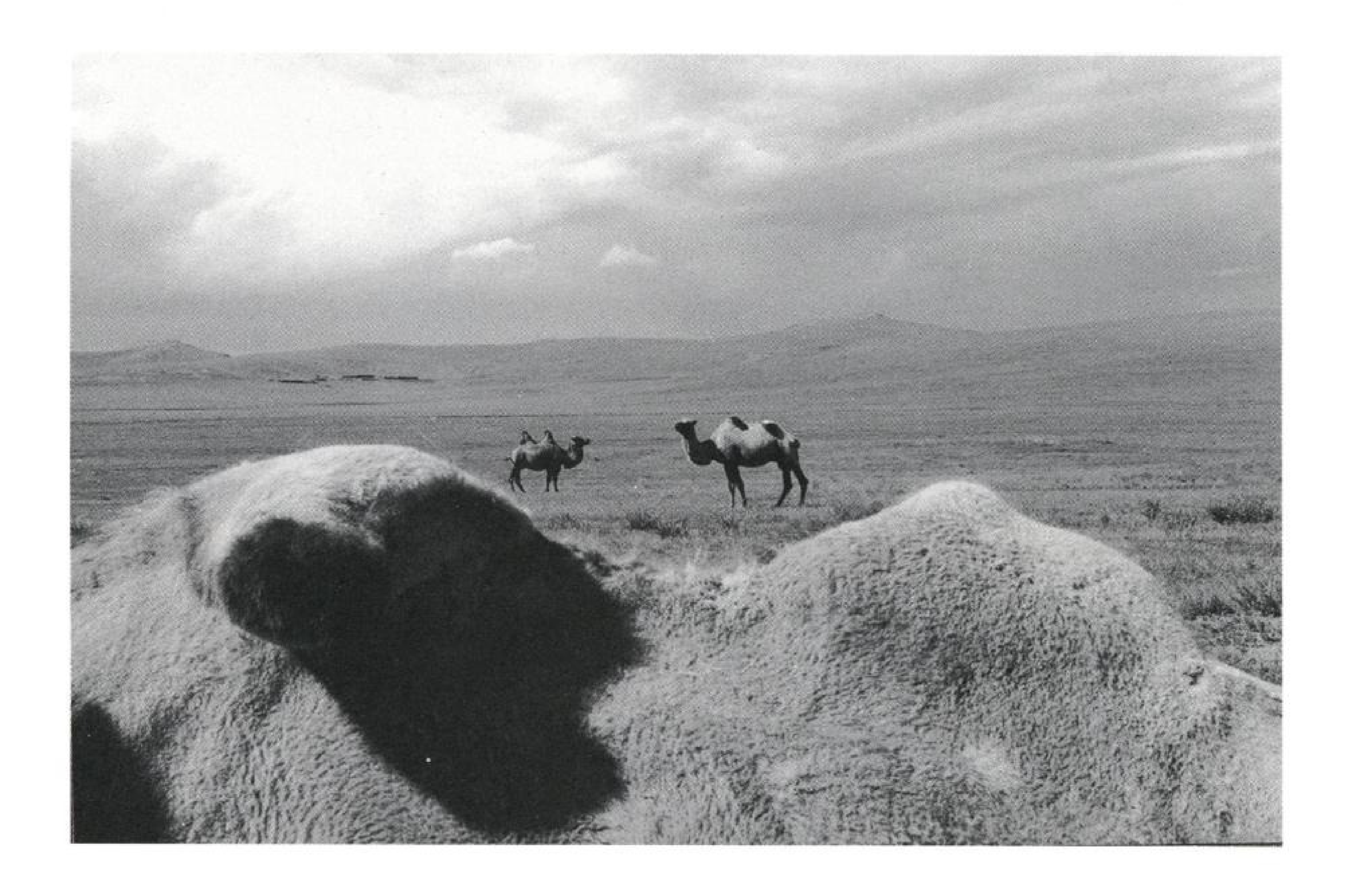
Judith Martínez Ortega, quien en otra época vivió en la Isla en calidad de secretaria del Director, cuenta en sus memorias: "Había días pavorosos, en que cualquier palabra, cualquier gesto brusco despertaba instintos terribles, desencadenaba odios y pasiones que ahora me parecen absurdos, pero que allá eran cuestiones palpitantes y profundas. Días vividos en un ambiente enrarecido y tormentoso. Cualquier cosa insignificante se convertía instantáneamente en cuestión personal. Nadie conservaba la ecuanimidad; cuando las gentes no podían amarse se odiaban. No había término medio."

Verónica Macías.
El *Guama*, 101 años de sentencia (arriba). Reclusos rezando (abajo). Islas Marías, México, 1996.

Algunas de las imágenes que aquí presentamos reflejan esa inquietud sorda. En todo caso, la preocupación de Verónica ha sido la de plasmar un desasosiego propio de la condición humana, pero también el aislamiento de hombres y mujeres que experimentan situaciones límites en lugares límites.



DIÁLOGO CON LOS MUERTOS



Sophie Huet.
Camino a Erdenizu.
Mongolia,
agosto de 1996.

Nada. Cuanto más el horizonte. El ojo se pierde, se cubre de una nube de olores, mezcla de enebro, tomillo y salvia.
Más tarde el ojo se vuelve dócil, domestica el espacio, distingue a lo lejos las primeras cadenas del Monte Khangai. Montañas queridas, lugares de la memoria, refugio de los ancestros. Parece como si nos hubiéramos dado cita con los muertos... (S.H.)

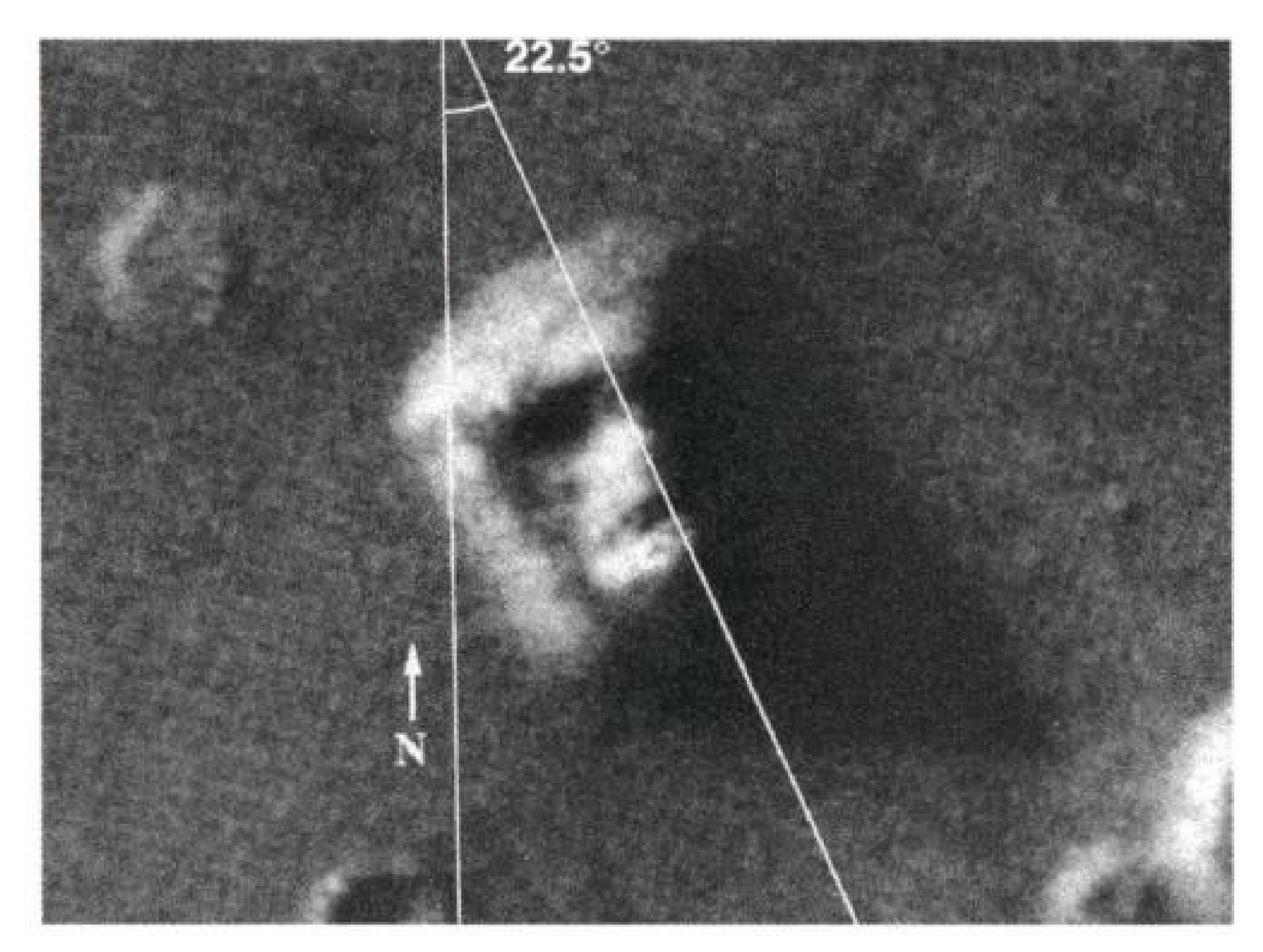






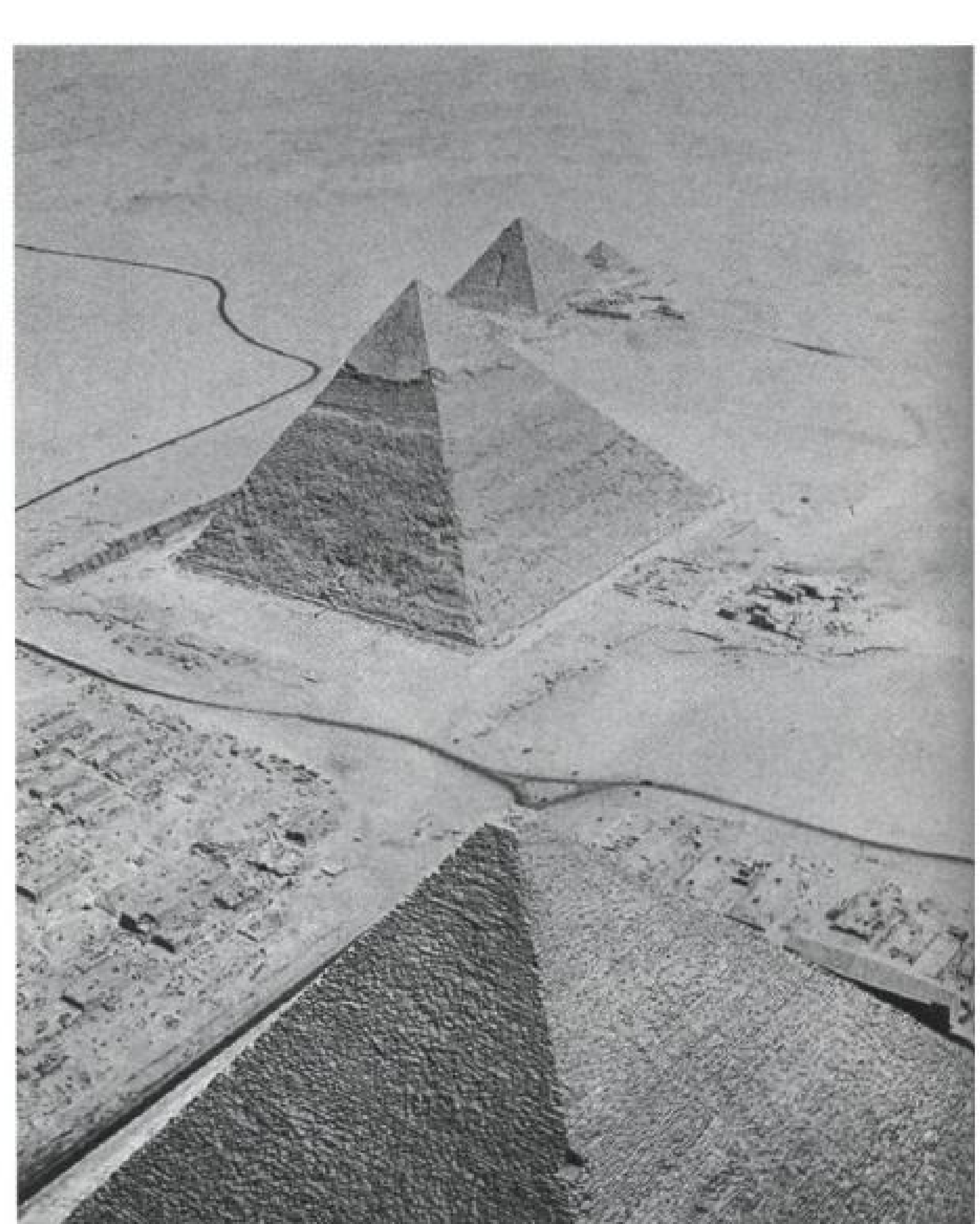
Sophie Huet.

Montes Khangai (arriba). Bat-Olzil (centro y abajo). Mongolia, 1997.



Esfinge de Cydonia tomada por la nave espacial Viking desde la atmósfera de Marte, 1993.

A mediados de los años setenta, la sonda espacial Viking tomó una serie de inquietantes fotografías de la región conocida como Cydonia, al norte del ecuador de la superficie de Marte. Se trataba de una esfinge de rostro aparentemente humano de varios kilómetros de espesor y altura. A su alrededor fueron encontrados una serie de montículos cuya apariencia era la de enormes construcciones cientos de veces más grandes que la pirámide de Keops en Egipto o que la pirámide del Sol en Teotihuacan. Las semejanzas con las pirámides egipcias y mayas, con los diseños de Nazca en Perú, o el Hombre de Cerne Abbas y Stonehenge en Inglaterra, entre otros, no pueden ser producto de la casualidad.



Marilyn Bridges. Pirámides de Giza, Egipto, 1984.

El astrofilósofo checo Andreas Morgenstern (Praga, 1945) es sin duda uno de las autoridades máximas en el tema. Después de varios esfuerzos por contactarlo en su refugio en los Cárpatos, finalmente ha accedido a que nuestra revista publique unos segmentos de su *Arqueología del futuro*, libro de culto que trata acerca de las evidencias del origen cósmico de la vida y de la inteligencia en nuestro planeta.

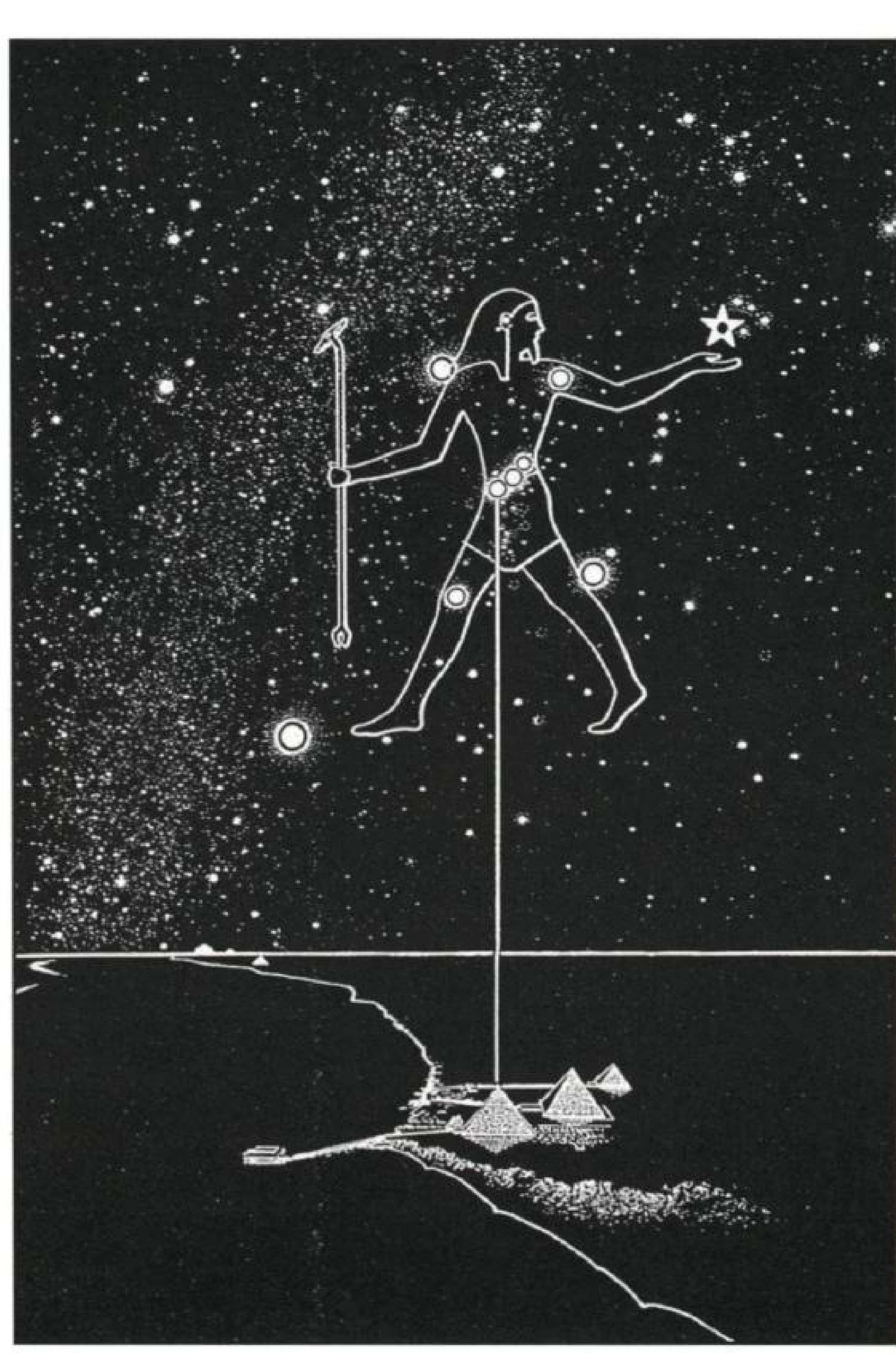
Versión y nota: Mauricio Molina

LA ESFINGE DE CYDONIA

Andreas Morgenstern

Es evidente que las cosas no comienzan cuando se las inventa.
O el mundo fue inventado antiguo.
Macedonio Fernández

7.3. LA CONEXIÓN EGIPCIA



Las más recientes investigaciones acerca de las antiguas pirámides de Egipto, el descubrimiento de la ciudad de Cydonia, en Marte, y el hallazgo de un meteorito en la Antártida proveniente del Planeta Rojo que contenía fósiles de vida bacteriana, han puesto de cabeza al mundo entero. Como se sabe, las pirámides de Egipto, así como la portentosa ciudad de Teotihuacan (Ciudad de Dioses) fueron construidas en base a un diseño cósmico perfectamente definido y cuya evidencia sólo ahora, al fin del segundo milenio de nuestra era, somos capaces de develar. Las pirámides egipcias son un mapa estelar, un reflejo exacto de la constelación de Orión tal y como era vista en la época del principio de su construcción hace 10,500 años. De este modo, la pirámide de la zona de Gizeh, con Keops representando a la estrella de Orión, las tres pequeñas pirámides y las construcciones aledañas conforman perfectamente el diseño de la constelación de Orión (conocido por los egipcios como Horus). El río Nilo, de esta forma, representa a la Vía Láctea, y algunos de los montículos las pequeñas estrellas aledañas. Un pequeño robot fue introducido en la pirámide de Keops y lo que se descubrió en su interior, una serie de

Dibujo del paisaje estelar con Osiris (Orión) y el conducto de la Gran Pirámide apuntando a su cinturón.

misteriosos utensilios, y sobre todo un objeto metálico forjado en hierro proveniente de un meteorito, apuntan hacia la idea, en otros tiempos considerada como ficticia, de que los conocimientos matemáticos, astronómicos y astrofísicos de los egipcios eran muy superiores a lo que se pensaba, y son sin duda comparables a los conocimientos actuales de nuestro saber astronómico. Este descubrimiento, realizado recientemente por los arqueólogos-astrónomos franceses Robert Bauval y Adrián Gilbert constituye un portentoso adelanto en las investigaciones egiptológicas y sobre todo acerca de las conexiones entre el mundo antiguo y las civilizaciones extraterrestres

Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con la ciudad de Cydonia? En primer lugar resulta paradójico que el eje de inclinación de las pirámides apunte, en primer lugar, hacia el planeta Marte y, en segundo lugar, y más misterioso aún, que el nombre de la ciudad de El Cairo, antiguamente *El-Kahira*, que en árabe antiguo significa "el Victorioso", sea el nombre que le daban los egipcios al planeta Marte. La ciudad de Cydonia cuenta con una Esfinge, el rostro gigantesco de un guerrero que muestra una feroz sonrisa dentada. En Egipto se encuentra una Esfinge, una mujer-león. ¿Qué otra cosa podrían significar ambas construcciones, a pesar de sus diferencias, sino que son una pareja y que por lo tanto existe una profunda relación entre ellas?

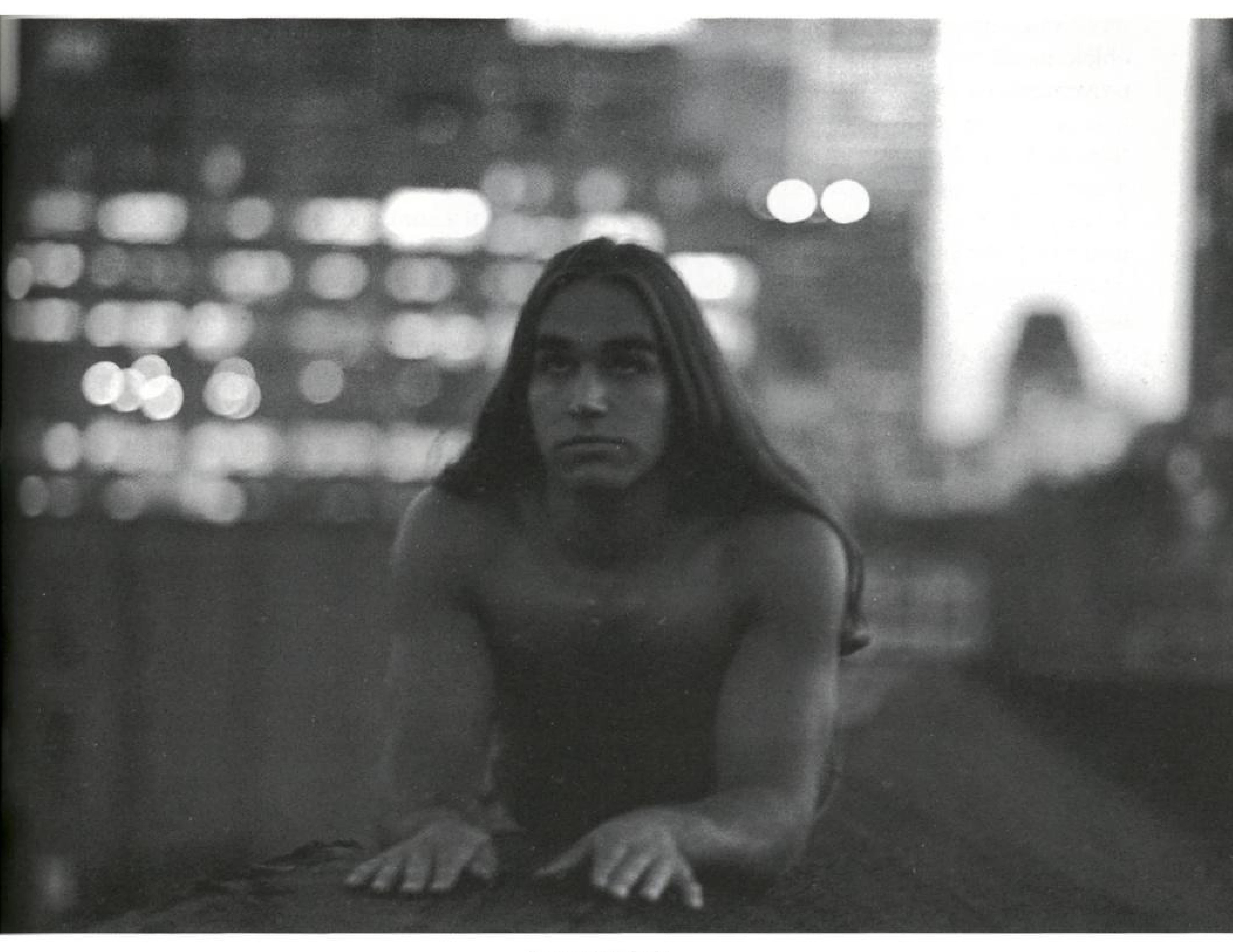
Es evidente que los egipcios no contaban con instrumentos de observación como para atisbar siquiera la superficie marciana, sin embargo es evidente que ahí existe una misteriosa relación. La otra pregunta que se nos presenta es ¿por qué las pirámides de Egipto apuntan hacia Orión, mientras que las de Marte parecen estar dirigidas hacia la Tierra?

Las condiciones para que exista vida inteligente en Marte son muy remotas. A partir del descubrimiento del meteorito de la Antártida se puede inferir que dicho planeta pudo albergar vida hace millones de años, pero no el tiempo suficiente como para que evolucionara vida inteligente —al menos tal y como la conocemos. Por lo tanto, podemos apuntar que quienes construyeron la ciudad de Cydonia, una civilización lo suficientemente desarrollada como para construir gigantescas pirámides de muchos kilómetros de altura, y que bien podrían ser, como lo ha apuntado el doctor Hurtak, bases espaciales en cuyo interior vivían sus pobladores, tuvieron que llegar de otro lugar mucho más lejano, un planeta que tuviera las condiciones para desarrollar vida inteligente durante miles, quizá incluso millones de años, y no en el corto verano de la vida marciana. Es ahí donde aparece Orión, una constelación que fue identificada como un guerrero desde la más remota antigüedad. En la conexión antigua entre Marte y Orión se encuentra el secreto de Cydonia, y por qué no, el del origen de la vida en la Tierra.

7.6. GUERREROS CÓSMICOS

Lo he grabado en el polvo,
mi venganza dentro de la roca.
Edgar Allan Poe

¿Pudo existir una especie de contacto, incluso una guerra, hace miles de años en nuestro planeta? Basta con recordar las armas de Varuna de los textos védicos, capaces de matar a miles de guerreros, o la famosa frase del "destructor de soles" contenida en el *Baghavad Gita.* Los antiguos textos hindúes, así como el aún más remoto *Poema de Gilgamesh,* parecen documentar una batalla de proporciones cósmicas llevada a cabo por los dioses en la Tierra. Lo mismo sucede con el *Popol Vuh,*

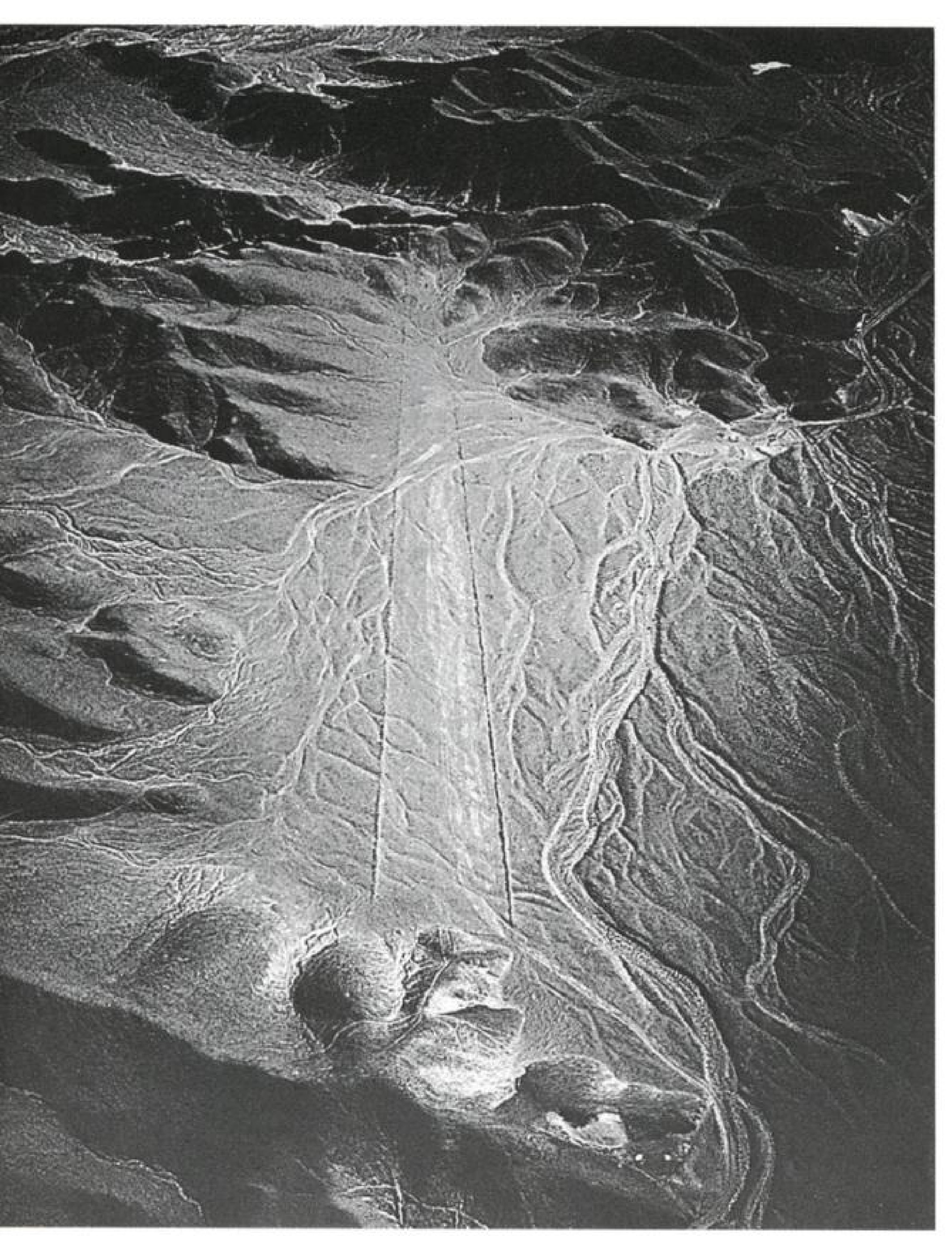


Duane Michals.

el misterioso poema de los mayas, que invoca a una serie de dioses estelares que fueron los creadores del hombre y de la vida.

Es tiempo ahora de pasar a Mesoamérica y al sur de América, donde las huellas de Cydonia se dejan sentir de una manera igualmente poderosa. Las más antiguas cosmogonías americanas, desarrolladas por los Anazazi en Nuevo México, la gigantesca ciudad de Teotihuacán —quizás la más grande ciudad del mundo antiguo—, el observatorio astronómico de Uxmal, o Palenque y Tikal, construidos por los mayas, y los diseños de Nazca en Perú, tienen un rasgo en común que no es nada casual: todos ellos fueron realizados para observar o ser observados desde las estrellas. Los antiguos pobladores de América, como los celtas, egipcios, chinos e hindúes, tenían la certeza de que eran observados por los astros.

Se ha dicho que los diseños de Nazca son en realidad pistas de aterrizaje y que los sacerdotes debían de recorrer el laberinto de líneas en su proceso de iniciación. Resulta profundamente inquietante que los más recientes descubrimientos arqueológicos en las costas del sur Chile concluyan que los



Marilyn Bridges. *Camino al infinito.* Nazca, Perú, 1988.

cuerpos momificados más antiguos de que se tenga noticia no provienen de Egipto, sino de Sudamérica. En el periodo en que las primeras momias aparecieron en las ruinas egipcias, unos ocho mil años antes de nuestra era, los antiguos pobladores de Chile ya habían dejado de realizar, desde hacía mucho tiempo, esta práctica, que data de por lo menos quince mil años. Este descubrimiento nos conduce irremisiblemente a pensar que no sólo existió una conexión entre los pobladores del norte de Africa y las culturas americanas, sino que muy probablemente fueron estas culturas quienes llevaron consigo un antiguo saber milenario a Egipto, la llamada cuna de la llamada civilización occidental (de hecho se encontraron vestigios de hojas de la planta de la coca, que proviene de las regiones montañosas de Sudamérica en la tumba funeraria de Nefertiti).

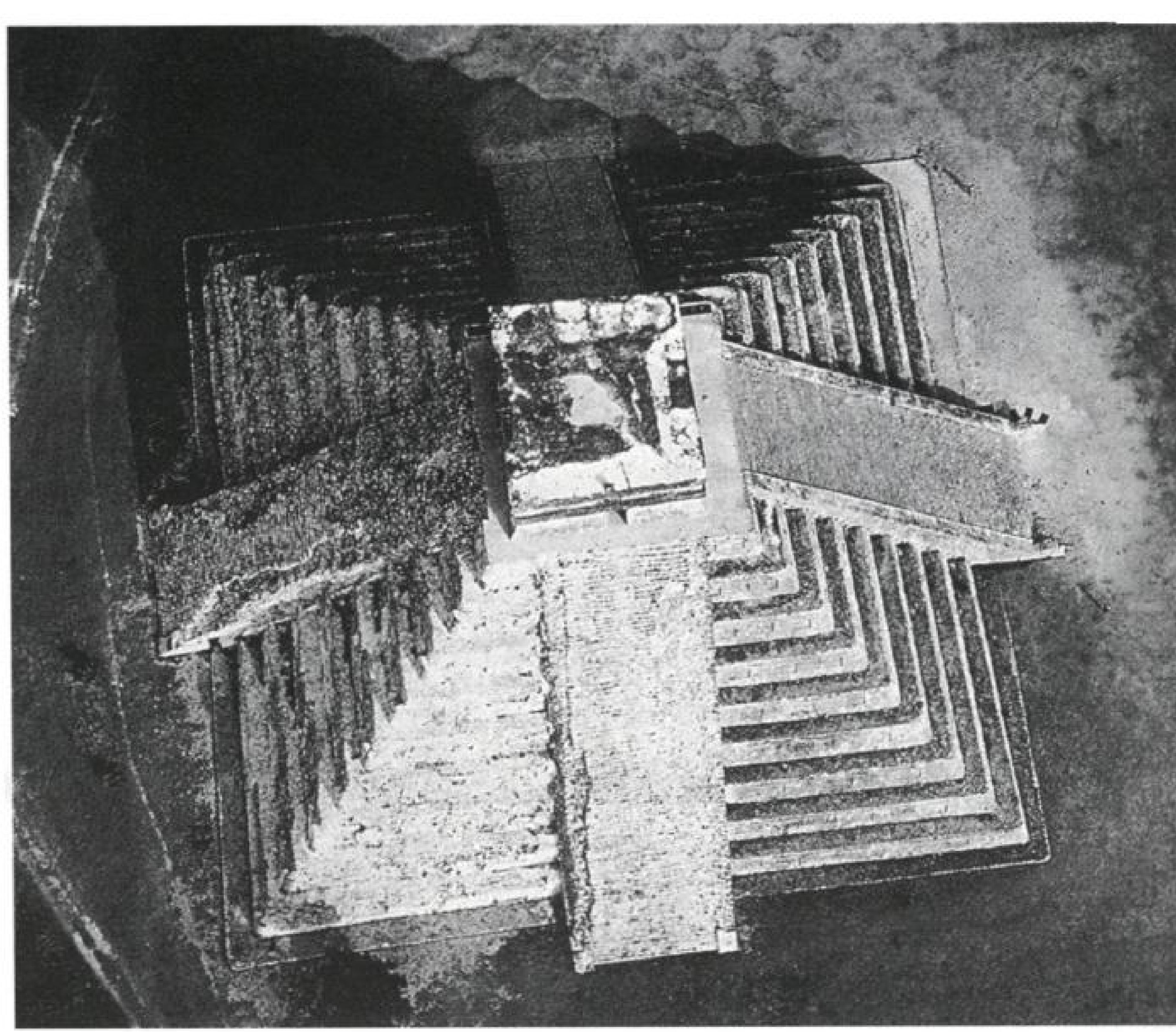
Existen otras pruebas de este mirar y ser mirado desde el cielo: tenemos al hombre de Cerne Abbas, diseñado por los celtas en Inglaterra, que representa a un guerrero (como Orión) con el pene erecto y un mazo en la mano en expresión de furia, como intentando causar terror en el cielo (tal y como lo hace la feroz expresión de la Esfinge de Marte). Dicha figura es muy semejante a la que se encuentra en la zona desértica de California, que representa a un hombre con los brazos abiertos rodeado de círculos y líneas misteriosas que representan formaciones estelares.

7.9. UNA HIPÓTESIS

Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza.
Pascal

Mi colega y amigo, el astrofilósofo griego Arístides Acheropolus, en su *Nueva cosmogonía*, aún inédita, indica que el desarrollo de toda civilización se divide en dos etapas: en la primera de ellas somos capaces de descubrir las leyes naturales, en

la segunda somos capaces de *crearlas*. En un principio creemos que estas leyes han sido impuestas por los dioses, como en el *Poema de Gilgamesh*, la *Biblia* o en el *Popol Vuh;* más tarde se descubre el funcionamiento de estas leyes, y las civilizaciones desarrollan una cultura técnica y más tarde biotécnica. A partir de cierto momento, la diferencia entre lo natural y lo artificial se va disolviendo paulatinamente, quizá durante unos cientos de años, hasta que ya es imposible establecer una diferencia. Es lo que Acheropolus denomina *el horizonte de Pascal* (ver el epígrafe de este apartado). Finalmente, se llega a un punto en que una civilización desarrollada en toda su potencia llega a ser capaz de modificar e incluso planear *nuevas* leyes naturales. Para una civilización así, establecer "caldos de cultivo" a nivel cósmico es simplemente una estrategia para poblar el universo de vida inteligente. El tiempo, para una civilización así, no es sino una variable más en un campo de acción mucho más vasto, ya que desde el punto de vista de Acheropolus, éste puede ser modificado, invertido, suspendido.



Marilyn Bridges. Chichén Itzá. Yucatán, México, 1982.

Es posible que nuestro planeta haya tenido un contacto con una civilización de este tipo. El meteorito proveniente de Marte, descubierto en la Antártida con fósiles de organismos primitivos más antiguos que cualquier rastro de vida hallado en la Tierra, nos hace pensar que la vida en nuestro planeta se originó en el espacio, que a partir de cierto momento en la evolución humana, es decir hace unas decenas de miles de años, los hombres de la antigüedad, en regiones tan remotas como Mesoamérica, Perú, Inglaterra, China y Egipto, tuvieron una suerte de contacto con una civilización proveniente de Marte que reveló al hombre, quizá con cierta violencia, sus orígenes cósmicos. Los diseños y pirámides dispersos en todo el planeta coinciden de un modo u otro con las construcciones de Cydonia en Marte.

Cuando seamos capaces de establecer una colonia en Marte y se exploren los restos arqueológicos de Cydonia, es posible que descubramos el primer eslabón cósmico que a la larga (si logramos llegar a crear las leyes naturales necesarias para viajar a través del tiempo y del espacio) nos conducirá hacia Orión, donde los Creadores esperan a sus vástagos humanos provenientes de una diminuta esfera azul, el tercer planeta del Sistema Solar.

LA MÁSCARA ROTA

Alfonso Morales Carrillo

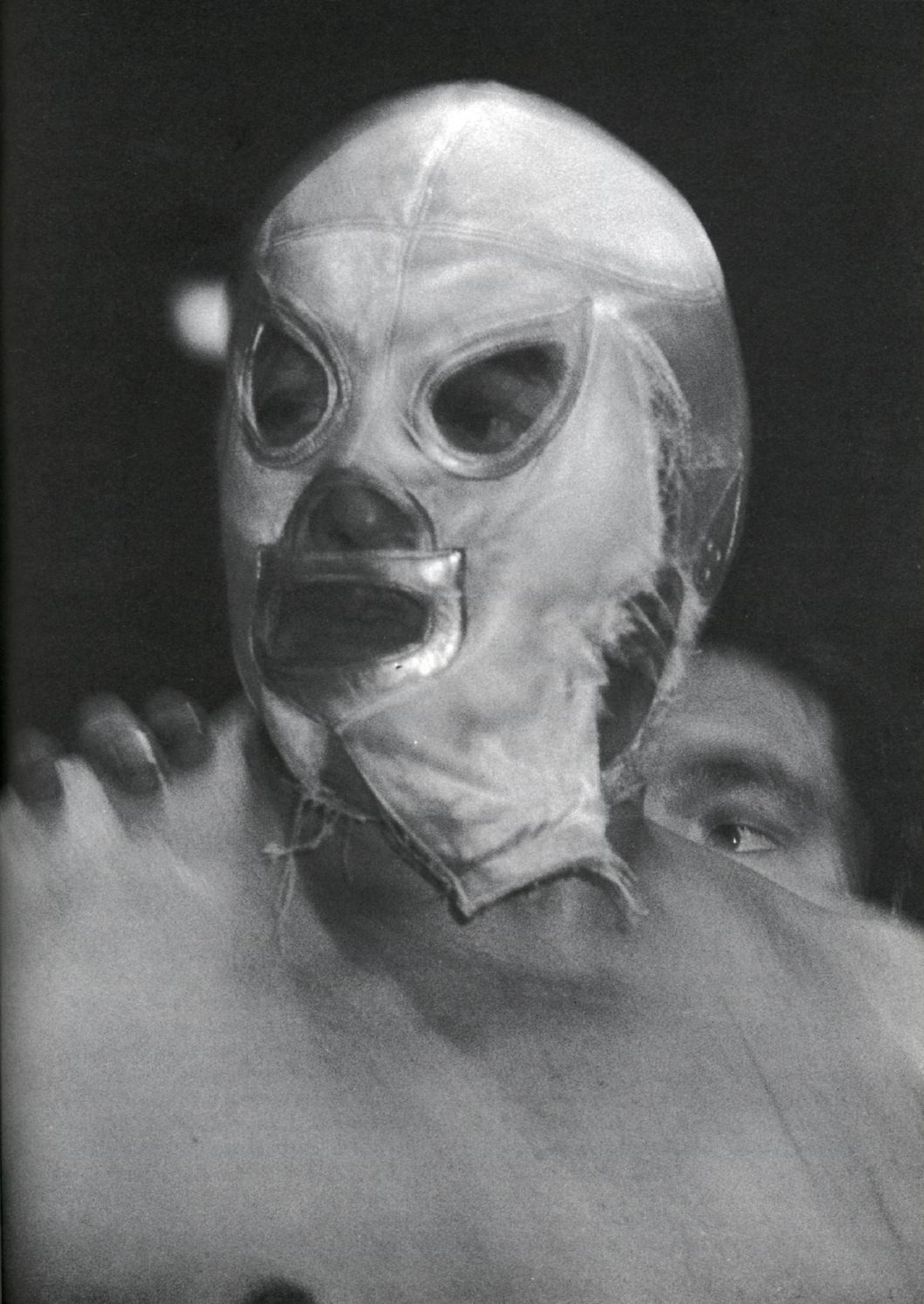
Esta es la historia de un halo y su rasgadura, la maldición de un acto sacrílego. Acaso un relato en busca de su vernáculo R. L. Stevenson, un guión que pudieron filmar Alfonso Corona Blake o Alfredo B. Crevenna en los estudios América, matiné del cine Cosmos.

Una leyenda que conoce, y para la que reclama la seriedad que merecen los asuntos donde se manifiestan las fuerzas superiores, la fotógrafa mexicana Lourdes Grobet.

Se trata de uno de los misterios de los que ella se enteró y guardó memoria cuando se dedicaba a documentar, entre 1980 y 1992, la doble vida de las mujeres y los hombres que tenían por oficio, si no es que por destino, el deporte de las llaves y los costalazos. La época en la que se convirtió en retratista a la Rubens o a la Velázquez de la corte de los luchadores rudos y técnicos, a quienes persiguió adentro y afuera del ring, hasta la intimidad de sus hogares, familias, mascotas y trofeos. Cumplida testigo, respetuosa compareciente de las metamorfosis de aquellos comunes ciudadanos que venían, cuando las luchas todavía no eran tan voraz negocio televisivo, de su trabajo en la panadería, la zapatería o el rastro, entraban anónimos por los estacionamientos de las arenas y se convertían al poco rato, con otras ropas y bañados por las luces del encordado, en deidades musculosas, nombres retumbantes como truenos, furias de las prehistóricas cavernas, hercúleos gladiadores, paladines caídos del cielo para procurar la justicia que en estas tierras era, y sigue siendo, tan escasa y falaz.

Esta historia es el capítulo final y sombrío de quien, hasta la fecha, ha sido el más famoso de los hombres que han salpicado con su sangre y su sudor los cuadriláteros mexicanos: *El Santo*, el ídolo que con su máscara de plata encarnó en el cuerpo del luchador Rodolfo Guzmán Huerta, nacido en Tulancingo, Hidalgo, el 23 de septiembre de 1915 y muerto en la ciudad de México sesenta y nueve años después. Muerto, siempre y cuando los mitos tengan permiso para sentarse a descansar de su alta investidura. Muerto sólo hasta que se consuman o desvanezcan todos los kilómetros de película donde sometió a mafiosos, extraterrestres y mujeres-vampiro. Muerto a condición de que ya no exista uno solo de los lectores de las aventuras que en los años cincuenta y sesenta, hasta tres veces

Lourdes Grobet. *El Santo* en su función de despedida en la Arena México. Ciudad de México, 1982.





Lourdes Grobet. Sesión fotográfica para una fotonovela protagonizada por *Tinieblas*. México, ca. 1982.

por semana, le inventaba el imponderable genio de José G. Cruz —el argumentista y fotomontajista que a mediados de los setenta le quiso disputar al luchador la posesión de su bendito nombre, luego de intentar suplantarlo en las historietas con el cuerpo del fisicoculturista Héctor Pliego y una máscara con una equívoca "S" sobre la frente.

Superhéroe de las pantallas y los encordados, *El Santo,* en marzo de 1978, bajó a las barandillas judiciales a defender su identidad. Una vez se presentó con la cabeza rapada y detrás de unos lentes oscuros, haciéndose pasar por ciudadano común, y otra se fingió lesionado en el tabique nasal para justificar la máscara sustituta de vendas y violeta de genciana que llevaba debajo de la plateada, por si las autoridades le requerían a Rodolfo Guzmán que mostrara su verdadero rostro. Para entonces ya era algo mucho más importante que un título en los puestos de periódicos o un nombre en los carteles de los cines pueblerinos y las arenas de provincia. En el Segundo Juzgado Penal de la ciudad de México, donde tuvo lugar aquella disputa contra José G. Cruz, niños y adultos, secretarias y abogados reconocieron al ídolo por su máscara, se acercaron a tentalear y solicitar la rúbrica de alguien que ya había alcanzado las alturas de icono nacional: el águila de nuestro lábaro, la pirámide solar de nuestros ancestros, la virgen morena de nuestros consuelos, nuestros bigotones revolucionarios, la patria según el pintor Jesús de la Helguera, y ahí, en ese firmamento mitológico, el Enmascarado de Plata que, creciéndose al castigo, a salvo en el último minuto, nos iba a sacar de cualquier apuro.

Esta historia se refiere precisamente a esa lustrosa máscara que, diría Lourdes Grobet, por tan poderosa y querida, por tan



Lourdes Grobet. Fotonovela inédita de *Tinieblas* y otros luchadores actores. México, ca. 1982.

cubierta de batallas y milagros, jamás debió jugar con su tesoro. No nos referimos aquí, por supuesto, a las veces que en buena lid la expuso contra otras máscaras o cabelleras, a los jirones de tela que le arrebataron sus más difíciles contrincantes, a los predicamentos en que la llegaron a poner Raúl Casasola, *Blue Demon* o *El Perro Aguayo*. Esos fueron simples gajes del oficio deportivo, obligaciones del campeón en la defensa de su reino o demostraciones de que el portento de las pantallas era el mismo victorioso atleta de la Arena Coliseo. La máscara se apostó y se defendió contra la que llevaban y perdieron *Black Shadow*, *El Espectro*, *El Gladiador* y *El Halcón Negro*, como corresponde, sobre el ring y en igualdad de condiciones, porque de esos retos está hecho el drama de la lucha libre, de ellos se nutren la histeria, la felicidad y los soponcios de sus espectadores, que quieren ver sangre, pelambres tusadas, el oculto rostro de los demonios y las esfinges.

A pesar de los combates perdidos, las trampas de la malicia y los nudos de la intriga, la máscara de *El Santo* jamás enseñó el revés de sus plateados resplandores. Era nuestro deber, así lo entendió el cineasta José Buil, imaginar que la máscara seguía en su lugar a todas horas, intacta, monolítica y a la vez natural, hasta cuando su depositario tenía que cumplir con los costos y placeres de la vida diaria: cuando iba por la leche y el pan dulce al supermercado o pagaba el predial en las ventanillas de la tesorería; cuando le quitaba las espinas a su mojarra a la veracruzana y de postre pedía capirotada; cuando cantaba "Grítenme piedras del campo" de Cuco Sánchez o "Adoro" de Armando Manzanero o de plano, albureaba con su representante el *Pelón* Suárez; cuando se negaba a los vecinos encimosos,

harto ya de firmarles autógrafos —"el señor en estos momentos no puede recibirle, se encuentra desarrollando una peligrosa bomba H en su laboratorio subterráneo"—; cuando con su pareja, deliciosa contrincante con un lunar como el de la actriz Lorena Velázquez y la fogosidad de la *vedette* Malú Reyes, se volvía un torbellino de lengüetazos y caricias enmascaradas a lo largo y ancho de su cama *king size*.

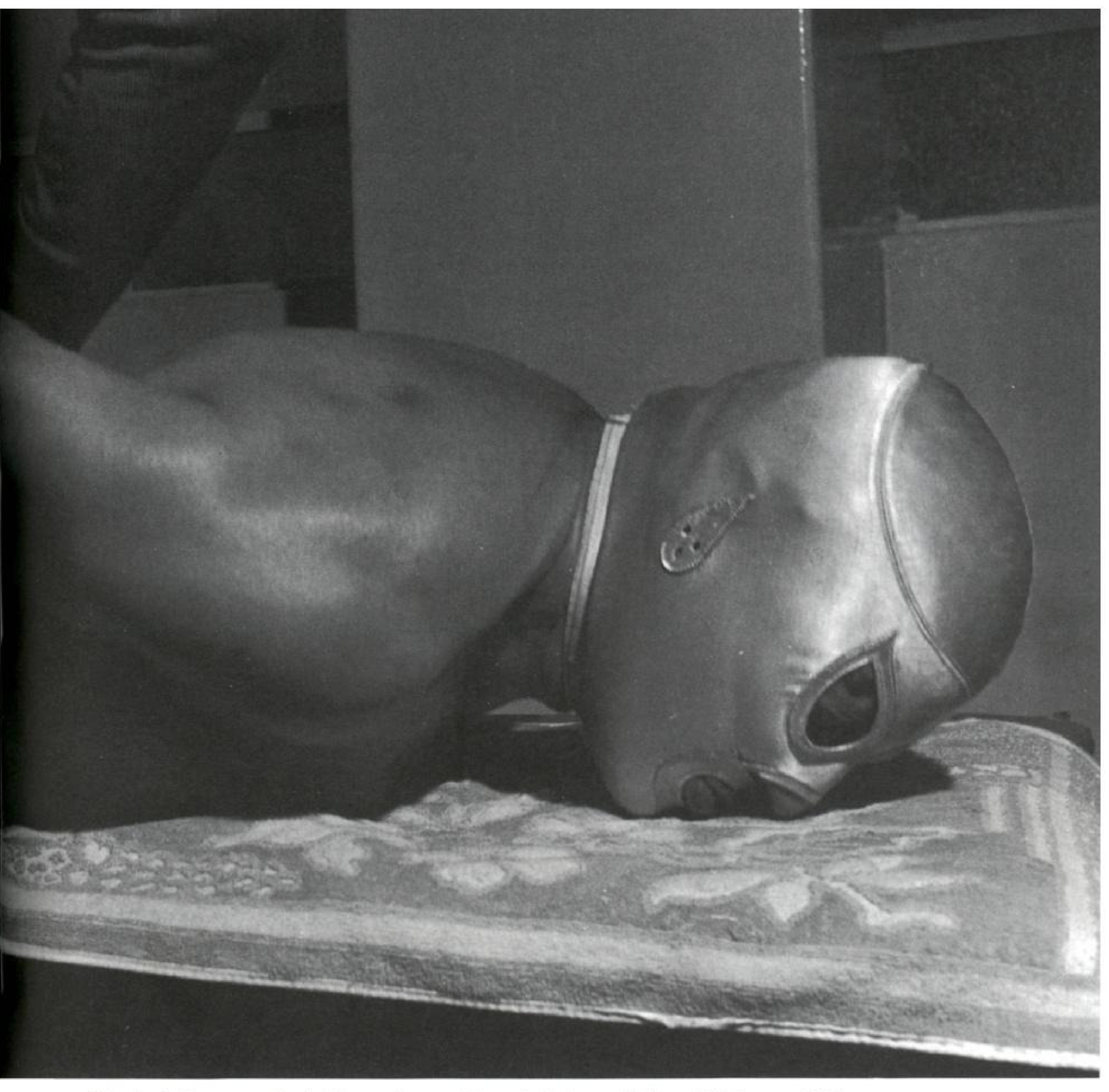
Esta es una historia que no estamos autorizados a avalar o desmentir porque nos hacen falta buena parte de sus hilos, algunos de los cuales se tejen en altas y recónditas urdimbres: la caída de Rudy Guzmán por el olvido de los poderes de su prenda sagrada, esos últimos días en que la gracia que lo protegía lo abandonó para hacerlo fácil presa de la muerte. Celosa guardiana de su identidad, cuenta la leyenda, la máscara no le perdonó al luchador la intempestiva decisión que lo llevó a mostrarse en la desnudez de sus facciones, una noche de fines de enero de 1984, en "Contrapunto", un programa de debate que conducía Jacobo Zabludovsky. Sin pelea de por medio, a través de las cámaras del canal 8 de Televisa, en una de las ocho partes en que se dividió la serie pregrabada que se dedicó al tema de "La lucha libre: ¿circo, maroma, teatro o deporte?", que fue trasmitida entre el 25 de enero y 3 de febrero de aquel año, por un instante pudimos entrever lo que tan largamente se había mantenido en resguardo. Supimos entonces que debajo de la máscara del ídolo había un hombre como cualquiera de nosotros, alguien con quien pudimos habernos topado en una parada de camión o en la mesa de una fonda.

En el medio de los luchadores, entre los periodistas y los representantes, hubo morbo y consternación cuando se enteraron que la máscara había caído en un foro de televisión, en una mesa redonda a la que



Lourdes Grobet.

habían sido invitados a hablar sobre la verdad y el auténtico dolor de las luchas, entre otros, Manuel *Mocho* Cota, Wolf Ruvinski y *Blue Demon*. En los siguientes días, la prensa amarillista y las revistas especializadas en lucha libre difundieron el escándalo del desenmascaramiento, ilustrándolo con imágenes tomadas de la pantalla del televisor. Lourdes Grobet fue



Masaje al *Enmascarado de Plata* en los vestidores de la Arena Coliseo. México, ca. 1981.

de las que sabiendo de antemano el día y la hora en que iba a ser trasmitida la primicia televisiva, disparó su cámara contra las luces del monitor. Había cubierto una de las apotéosicas funciones con las que *El Santo* se despidió de los encordados, luchando en el Palacio de los Deportes, la Arena México y el Toreo de Cuatro Caminos. Ahora iba a ser testigo del último día en que Rodolfo Guzmán y la máscara de plata fueron una sola carne y un mismo espíritu. Por la cabeza de la fotógrafa pasó el recuerdo de la profecía que era cosa sabida e indiscutible entre los viejos del ring: *El Santo* sin su máscara era un hombre condenado a la desaparición.

No pasaron muchos días para que la fatalidad cumpliera con sus cobranzas. El

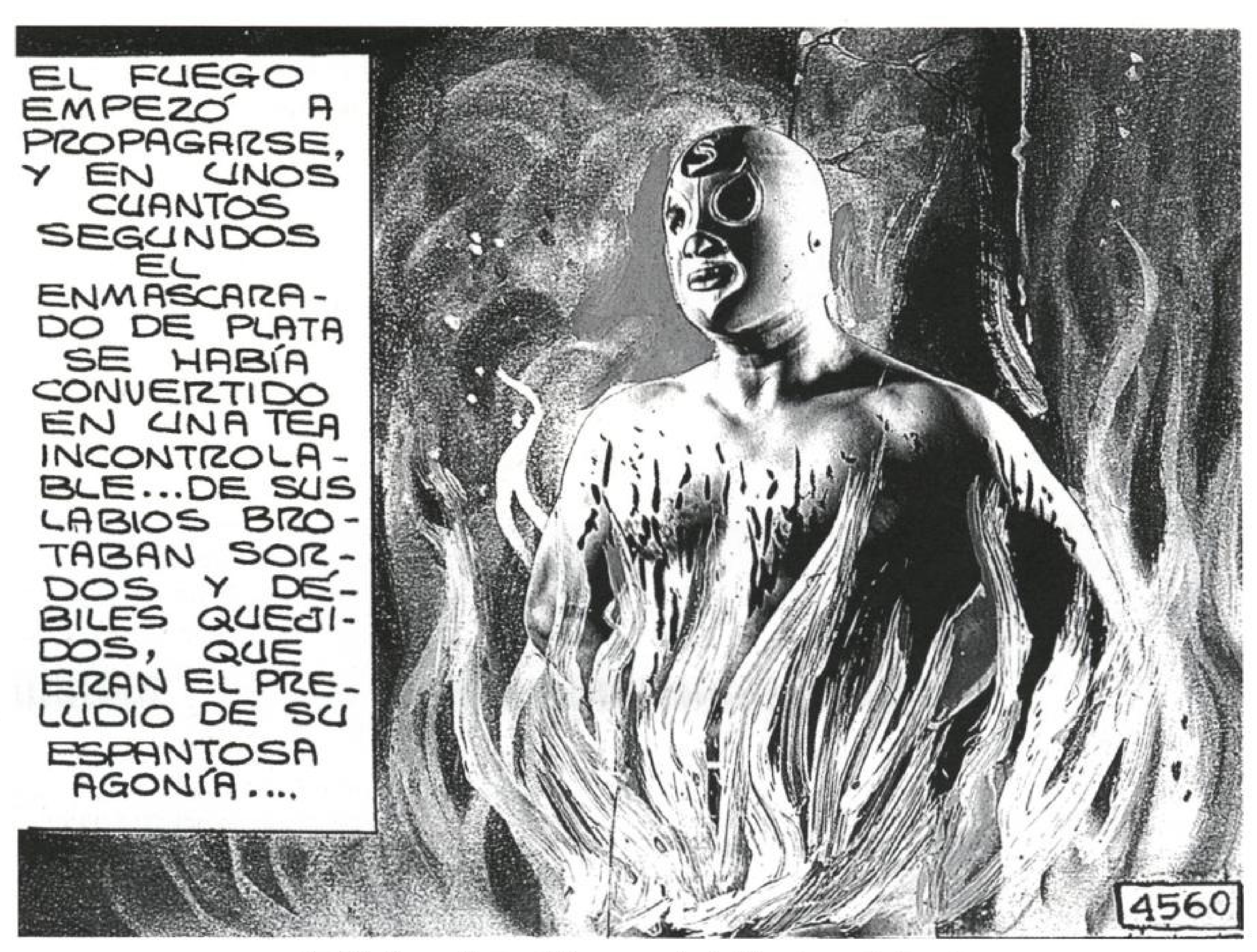


domingo 5 de febrero de 1984, a punto de concluir la segunda función de variedades en el Teatro Blanquita, en el centro de la ciudad de México, donde se presentaba junto a Los Xochimilcas, la orquesta de Enrique Jorrín y los mulatos de Pepe Arévalo, un infarto al miocardio le quitó la vida a Rodolfo Guzmán. Al día siguiente, cumplido su deseo de llevar el rostro cubierto por la capucha plateada y con los pies sin calcetines, como se lo había aconsejado su abuelita con el fin de aligerar el ascenso al cielo, entró a la oscuridad de su tumba en el Mausoleo del Ángel, sección San Gabriel.

Esta historia no la merecemos si somos incrédulos, si no aceptamos el antiguo misterio de las máscaras. Puede argumentarse que la muerte simplemente tomó posesión de un cuerpo ya cansado, miles de veces sometido a las rutinas de la lona, que unos años atrás había recibido un inapelable aviso para que procediera a su retiro: el colapso que, por tres minutos, lo dejó inconsciente al final de una lucha de tercias en El Toreo, el domingo 2 de noviembre de 1980. No hay duda que el idolatrado luchador comenzó a languidecer sin el calor de los rings y los foros cinematográficos, que los días gloriosos en que había sido campeón mundial de los pesos welter y medio, cuando había vencido al búlgaro Pete Pancoff y al japonés Sugi Sito habían quedado atrás, y ahora, más que sus menguadas fuerzas físicas, lo que lo sostenía en pie e iluminaba sus presentaciones teatrales era su leyenda, la máscara, que tantas veces le confeccionara Ranulfo López. El sexagenario Rudy Guzmán, padre de 11 hijos, viudo reciente de la mujer con quien había procreado los primeros diez, se confiaba al halo de su máscara cuando, en los últimos meses de su vida, actuó para funciones de beneficencia, corrió la legua de las caravanas artísticas y devino estrella del escapismo y el *sketch* cómico. A la máscara invencible, no al hombre que tuvo que hacerse viejo, era a quien le gritaban los fanáticos, haciendo caso omiso de la calidad de sus espectáculos, esa suerte de mantra o letanía con la que sus fanáticos lo mantuvieron en vilo: "¡*Santo*! ¡*Santo*! ¡*Santo*!"

Por lo mismo, porque es injusto e indecoroso inquirir sobre los héroes vencidos, Lourdes Grobet prefiere que las imágenes de esos días se mantengan en silencio. El luchador enmascarado que a principios de 1984 actuaba en el escenario del Teatro Blanquita, empresa

José G. Cruz. Viñetas de *Santo, el Enmascarado de Plata* (segunda época). México, ca. 1975.



José G. Cruz. *Santo, el Enmascarado de Plata* (segunda época), historieta en la que Héctor Pliego suplanta al luchador Rodolfo Guzmán. México, ca. 1975.

que en esos tiempos administraba su última mujer, era y no era *El Santo*. Un hombre todavía enigmático, pero quizá cansado de su papel y su encomienda. Una máscara a la que se le había descorrido el hilo de la identidad, con un secreto violado, a la que se le había escapado el genio a través de los cables, antenas y señales de la televisión, las páginas impresas de periódicos y revistas, las conversaciones en loncherías, cafés y cantinas, donde se multiplicó y quedó expuesto el rostro de Rodolfo Guzmán.

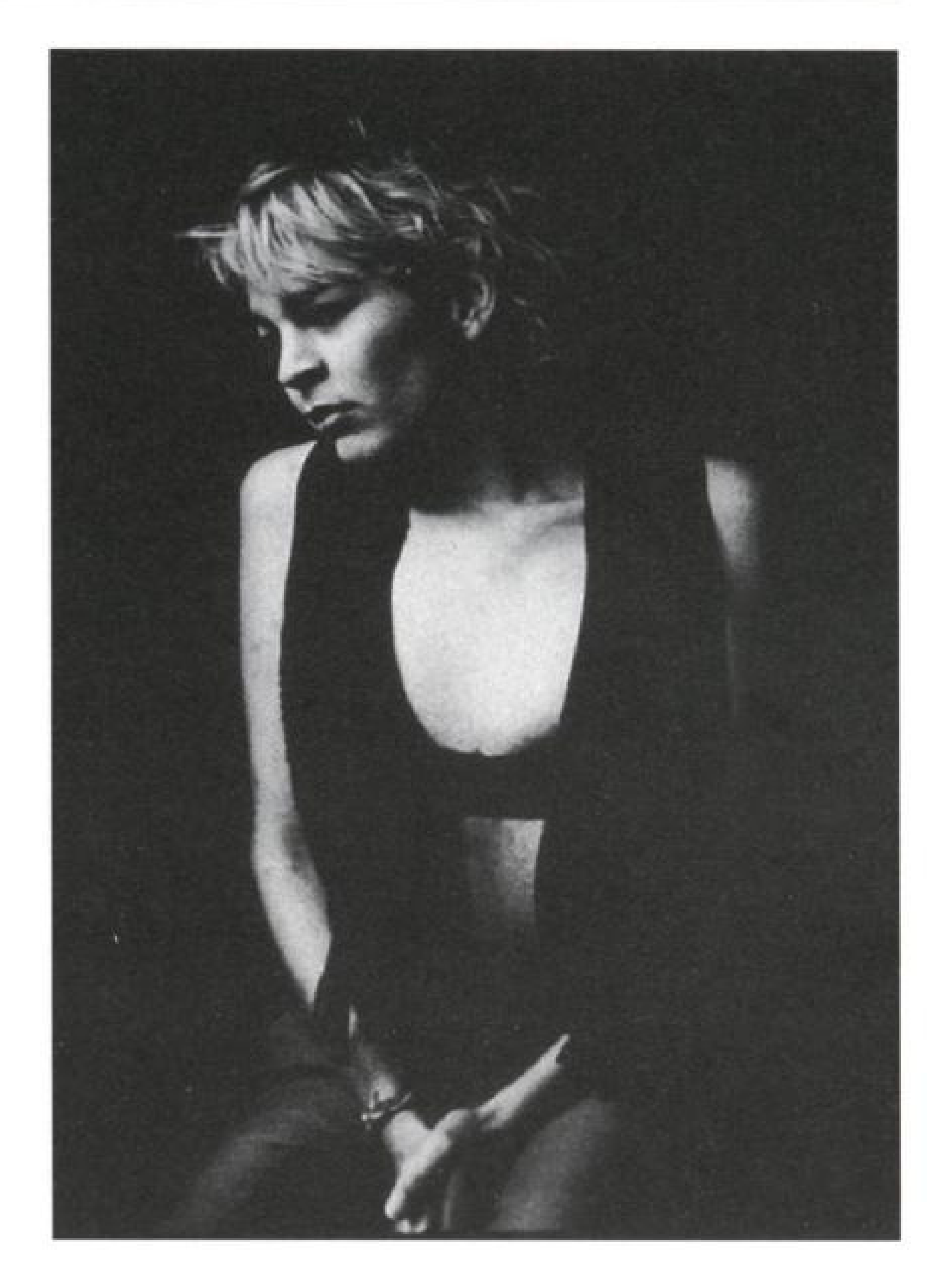
En el gran libro sobre la lucha libre mexicana que nos debe y le debemos a Lourdes Grobet, un acto de justicia con su archivo y con el tema que por más de una década fue su pasión, no habrá el mínimo resquicio para la foto maldita. Porque la fotógrafa lo pidió, aquí tampoco publicaremos una imagen que a la fecha, catorce años después, sigue en pleito contra su autora. Fue tomada y condenada a la oscuridad, una manera de alejarse y precaverse de sus designios. En otros archivos, sin embargo, esta fotografía sigue proclamando su impudicia y su victoria, se halla a la mano de los desprevenidos o curiosos lectores, gente que a lo mejor considera que los asuntos de esta historia, su halo y su rasgadura, son del tipo de cosas que desvelan a los profetas callejeros y a los oráculos de banqueta. Allá los incrédulos —dice Lourdes Grobet— si la llaman, la desatan o la declaran inocente por falta de pruebas.

LA VIDA SECRETA DE DIANA

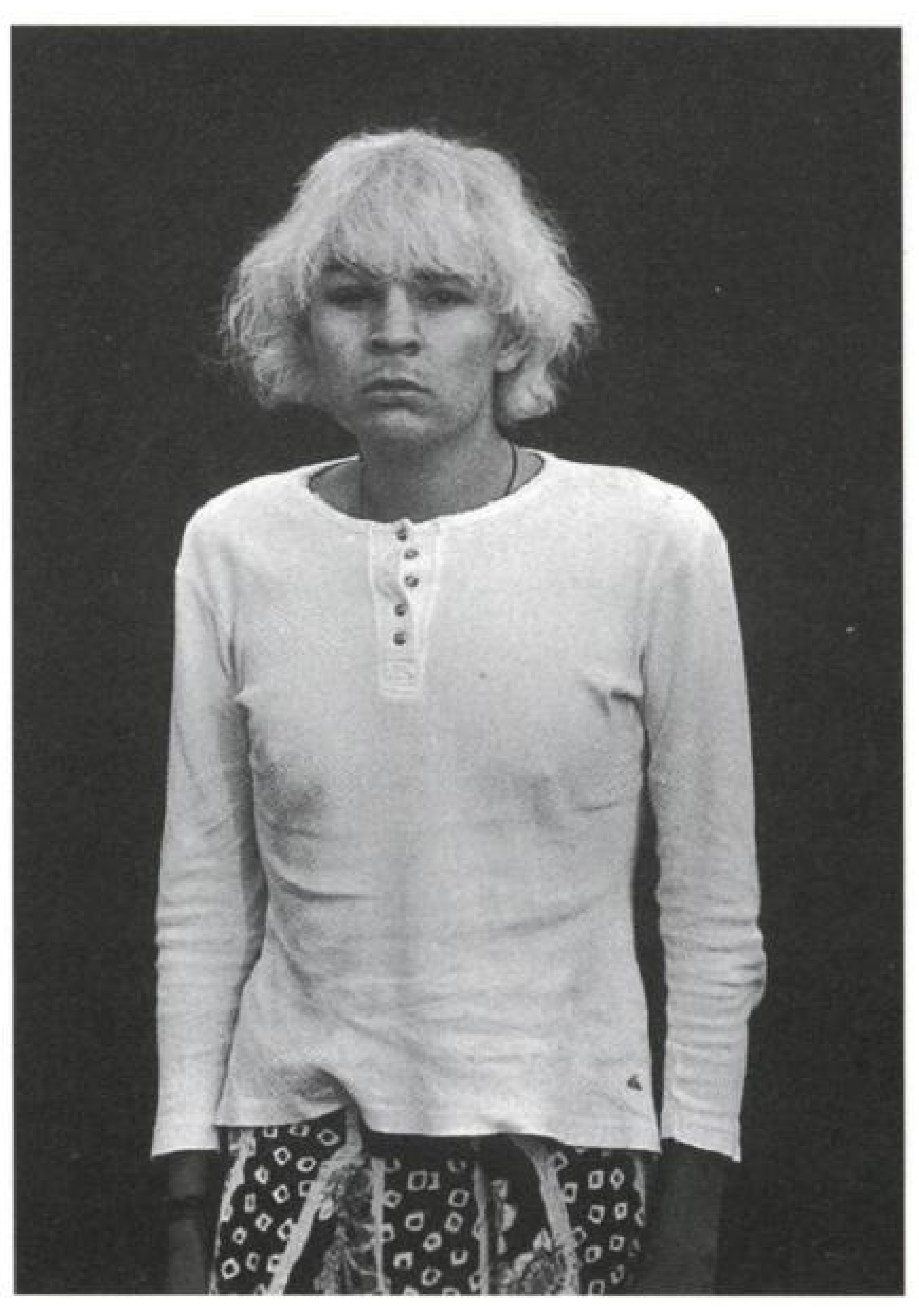
Marcos Adandía



Diana en la ronda de sus trabajos nocturnos, fatigando las calles de Buenos Aires, 1996.

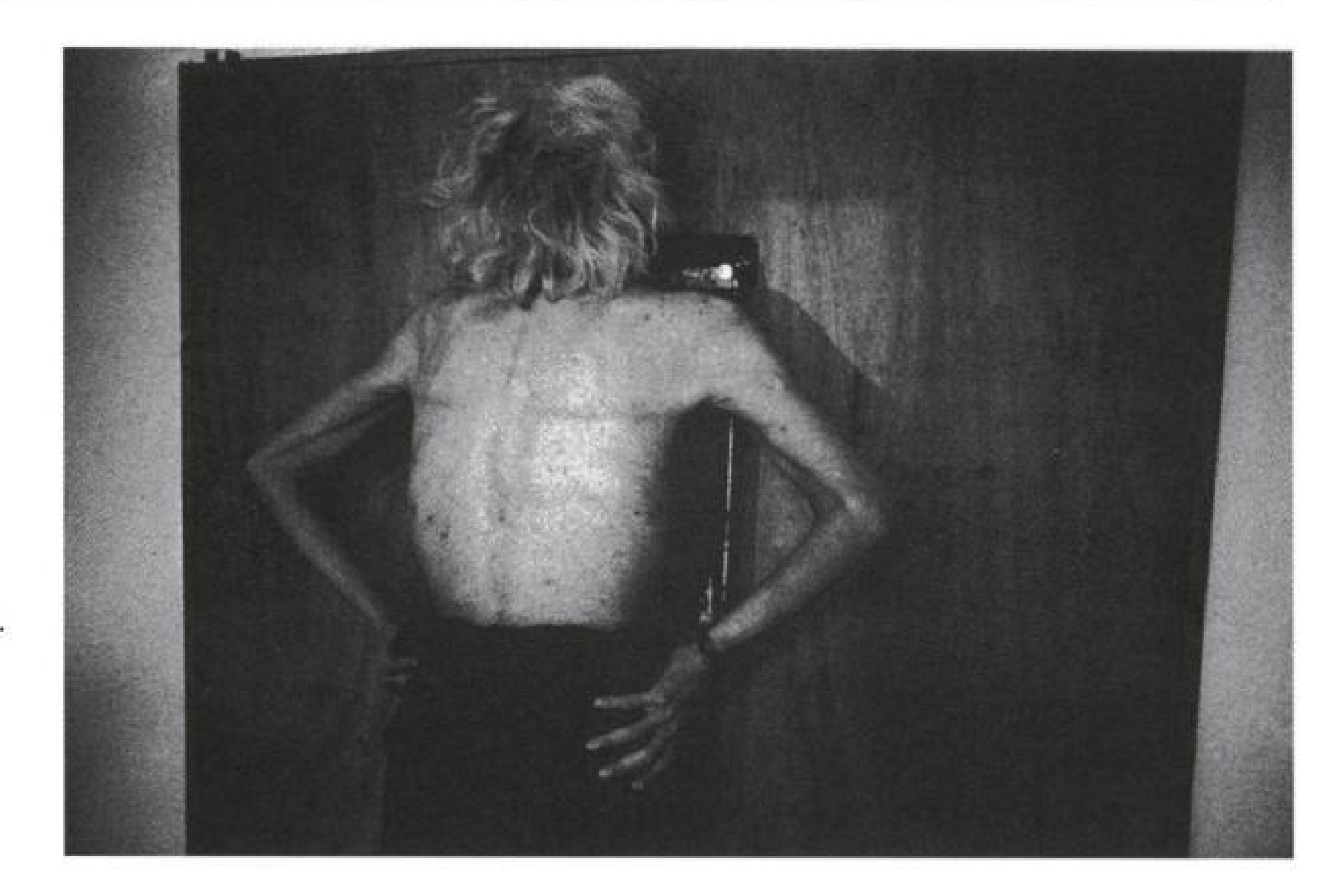


A los 14 años fue expulsado de su casa por ser homosexual.
Desde entonces vivió en la calle.
Fue travesti desde los 19 años.
Vivió en la zona Oeste del gran Buenos Aires, en donde trabajó en la prostitución callejera.
A los 21 años de edad supo que tenía sida.
Pasó por comisarías y hospitales sin documentos y con el nombre falso de Carlos Fernando Ponce, el mismo que figura en su partida de defunción.
Nélida Lagos, con alguna historia secreta en común, apareció en algunos momentos y brindó su amor.
El 5 de septiembre de 1996 murió en la sala 23 del hospital Muñiz de esta Capital Federal, a la edad de 23 años.
Nadie más que yo reclamó su cuerpo.

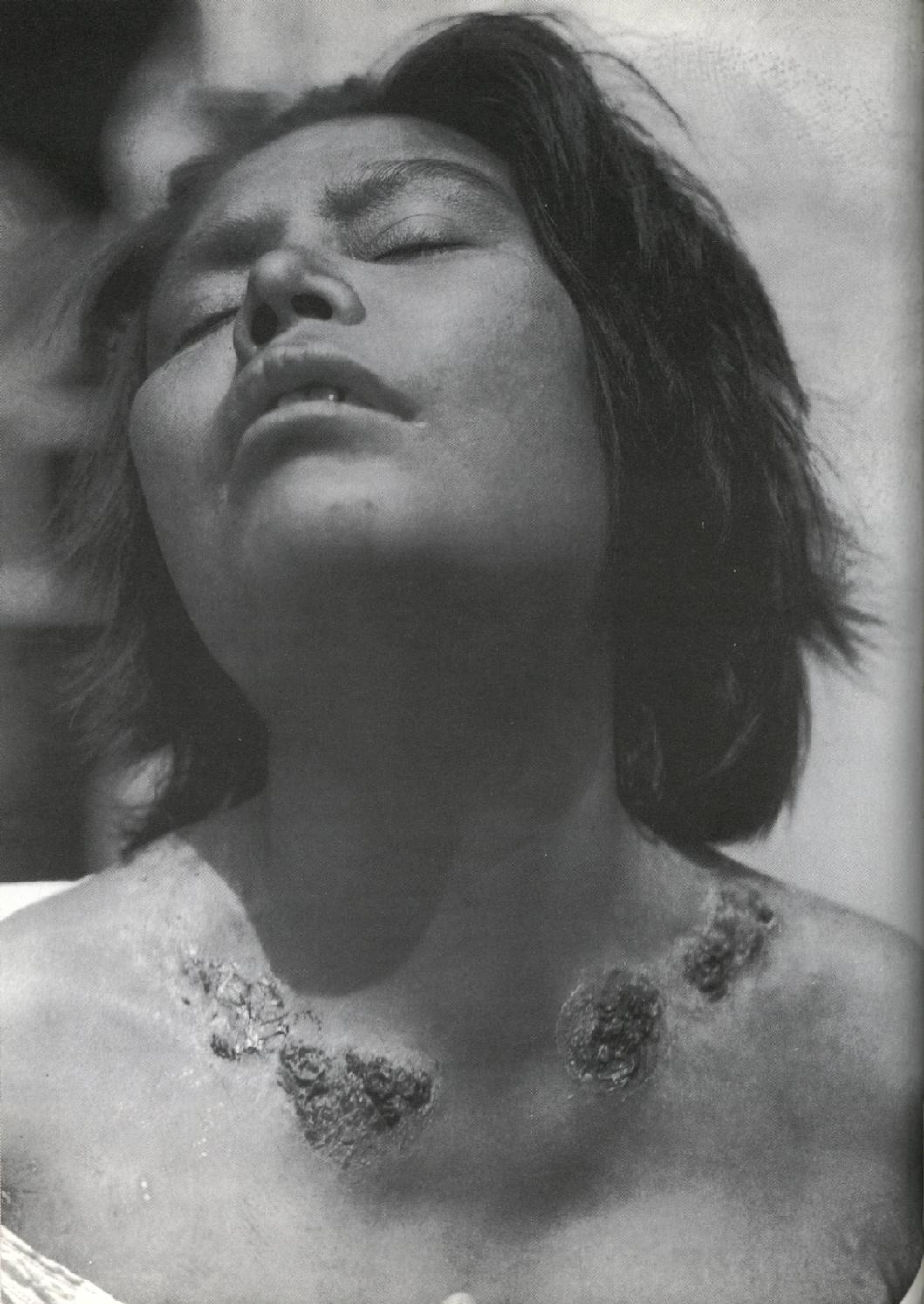




Arriba: Diana con Nélida Lagos, la amorosa compañía de algunas noches.
Abajo: Retrato de familia heterodoxa; Diana y Nélida entre amigos, *dealers* y proxenetas.



Arriba: Diana, enferma de SIDA, en la cámara de rayos X. *Abajo*: Los días finales de Diana y/o Carlos Fernando Ponce en un hospital de Buenos Aires.



TREPONEMA PALLIDUM

Sergio González Rodríguez



Tarjeta promocional de consultorios médicos. México, ca. 1940.

En 1926 Bernardo J. Gastélum, Jefe del Departamento de Sanidad de México, expuso un cuadro atroz —basado en quién sabe qué calculos— sobre el avance de la sífilis en México: más de la mitad de la población padecía este mal, y de 20, 000 prostitutas registradas, sólo 2,000 de ellas subsistían sanas. Sin duda, el informe llevaba un fin intimidatorio, de profilaxis social, en una época de fuerte crecimiento urbano y disoluciones en usos y costumbres.

El gobierno de Plutarco Elías Calles emprendió entonces una campaña dirigida a controlar a las prostitutas, más que al lenocinio,[1] y a salvar la higiene y la moral sociales: por ejemplo, en el Código Sanitario de 1929 se sancionaría la obligatoriedad del Certificado Médico Pre-nupcial. Ante el imaginario colectivo, la prostituta creció como el ser más compadecible entre todos los desposeídos, ya que unía la desgracia de su caída del mundo de la decencia y la familia, con el oprobio de la pérdida de todos los valores, el desastre del cuerpo y el aviso imperativo de la muerte.

En 1931, el legendario poeta Carlos Rivas Larrauri publicó *Del arrabal*, donde consagraba en el poema "Más vale no tener madre" un melodrama inscrito en el habla de los desclasados e inmigrantes del campo a la ciudad, con el emblema del vendedor de periódicos cuya madre —sin él saberlo— ve extinguir su vida, víctima del mal venéreo:

"—Dime onde'stá el hospital.
—Aquí cercas; po'stá lejos.
Ese qui hay por l'Alameda

Fondo Casasola. Marcas de sífilis en un cuerpo femenino. México, ca. 1930. Fototeca del INAH.



Graciela Iturbide. Ciudad de México, 1971.

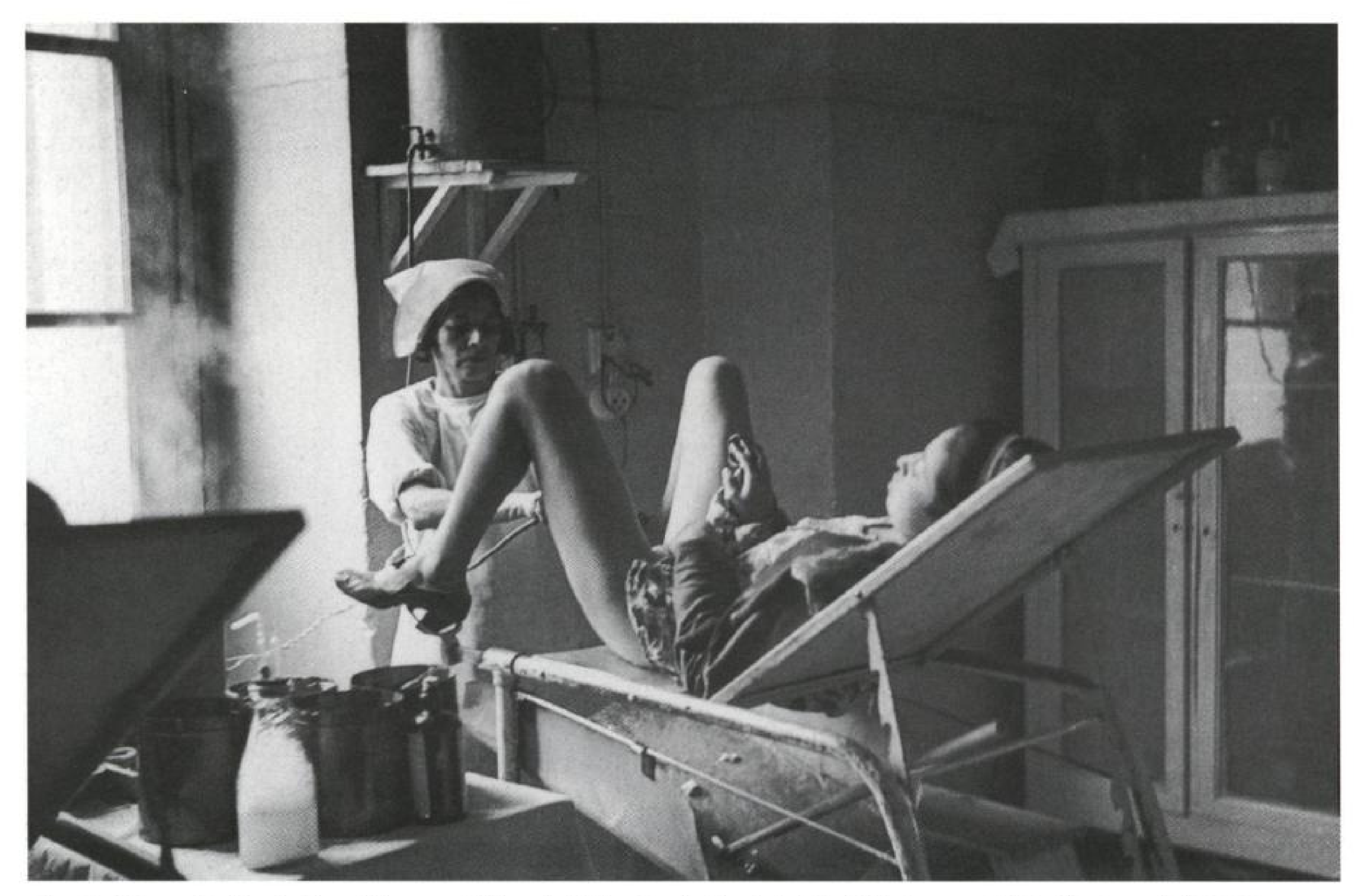
y que le nombran Morelos...
—¡Caray, cuate...! ¡Qué me dices!
Ora yo te compadezco...
¡Más vale no tener madre
que tenerla en el Morelos...! "[2]

El Hospital Morelos para prostitutas se fundó el 17 de febrero de 1865, durante el Imperio de Maximiliano, en el edificio del antiguo Hospital de San Juan de Dios, establecido en el siglo XVII, y que se halla a un lado del templo del mismo nombre en la Plaza de Santa Veracruz, al norte de la Alameda —con el tiempo, se localizará allí el Museo Franz Mayer.[3]

En los años veintes y treintas, mientras los hombres solían atenderse en consultorios discretos en los altos de edificios céntricos —que llamaban la atención de los transeúntes por anunciar en las ventanas el tratamiento a "enfermedades secretas"—, las prostitutas debían acudir al sombrío Hospital Morelos, en que rutinarios médicos diagnosticaban el avance venéreo.

Aunque en términos históricos el chancro blando y la blenorragia fueron enfermedades recurrentes entre las prostitutas mexicanas,[4] la sífilis (*Treponema pallidum)* reinaba por su incidencia perniciosa, y por llevar consigo una leyenda cultural, que así resume Susan Sontag: "La sífilis era un mal que no tenía por qué llegar hasta su horrible final, la paresia o parálisis incompleta (como en el caso de Charles Baudelaire, Guy de Maupassant y Jules Goncourt), y podía, como ocurrió con frecuencia, quedarse en la etapa de la molestia, de lo oprobioso (como en el caso de Gustave Flaubert)".[5]

Continúa Sontag: "La sífilis, en efecto, logró adquirir un significado oscuramente positivo en la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se la conectó



Fondo Casasola. Revisión médica en el Hospital Morelos de la ciudad de México, ca. 1930. Fototeca del INAH.

con una sobreactividad mental («febril») paralela a la conexión que desde la era de los escritores románticos se establecía entre la tuberculosis pulmonar y una sobreactividad emotiva".[6] En México, esta leyenda resonó, tal como se lee en "La flor punitiva" de Ramón López Velarde: "Los rectores de la multitud, llámense políticos, sabios o artistas, producirían obra más ilustre si se repartiese entre ellos un prudente número de contagios".[7]

Con todo, las prostitutas situadas en la etapa secundaria del padecimiento sifilítico veían avanzar el microorganismo de la sífilis, que ejercía su fuerza espiral hasta carcomer los tejidos genitales o los de otras partes del cuerpo. En la primera mitad de este siglo, en México, las fotografías de las enfermas tenían no sólo una finalidad clínica, sino un propósito preventivo e, incluso, moralizante. En particular, cuando el fotógrafo que registraba el mal era un reportero gráfico, que, aunque no llegara a publicar las imágenes, adquiría a nivel simbólico —como una advertencia letal, asaz secreta— el microorganismo de la propia sífilis.

NOTAS:

[1] Cf. Sergio González Rodríguez. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café.* México: Cal y Arena, 1988, p. 66.

[2] Carlos Rivas Larrauri. *Del arrabal.* México: Editores Mexicanos Unidos, 1997, p. 104.

[3] Josefina Muriel. *Historia de los hospitales en la Nueva España.* II. UNAM / II H, 1956, p. 304.

[4] Una muestra de datos históricos sobre la incidencia de tales enfermedades aparece en *El Observador Médico,* 1º de septiembre de 1870, núm. 11, México, D.F., p. 170.

[5] Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas.* Madrid: Santillana / Taurus, 1996, p. 108.

[6] *Ibid.*

[7] Ramón López Velarde. "La flor punitiva". *Obras.* México: FCE, 1971, p. 247.



EL METICHE
HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LAS ÑÁÑARAS

Armando Bartra

Hay miradas que pesan
sobre la conciencia.
Salvador Elizondo. *Farabeuf.*
La cámara...
aquel inquisidor tuerto.
J.G. Ballard.
La bondad de las mujeres.



Anónimo.
Ñañaras frente a la cámara.
Ciudad de México, ca. 1955.

I. Censurando con una sola mano
(¡Niño, déjese ahí!)

Pero la gazmoñería no es sólo la reacción contra la tentadora lascivia;
es una forma misma de la lascivia: andar con la "hoja de parra""
a la vez velando y acentuando la sexualidad.
Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte.*

El desdén medieval por el sexo no era pudibundo. Sí lo es, en cambio, el amordazamiento de la libido que se inicia en el Concilio de Trento, cuando la iglesia cristiana reacciona a la desparpajada exaltación renacentista del cuerpo mandando cerrar los ojos y cruzar las piernas.

Desde el siglo XVII la lujuria deviene materia de confesionario, y pronto el placer del discurso culposo supera en intensidad al del recelado erotismo de carne y hueso. Al satanizar el cuerpo, la Contrarreforma sustituye también el alivianado pavoneo carnal de la plástica de los siglos XV y el XVI por encueres esquivos y velados, imágenes, esas sí pornográficas, que se pintan con una sola mano, se ocultan bajo la sotana e inauguran un nuevo modo de ver: la mirada lasciva.

La Contrarreforma engendra así la gazmoñería. Hipocresía venérea cuyo saldo no es el confinamiento de la sexualidad sino su metástasis, su incontenible transminación a todos los rincones de la existencia. Confiscada y con bozal, la libido fermenta tras las hojas de parra.

En 1564 el *Diálogo degli errore dei pittori*, de Gilio, exige que cuando se represente la desnudez se haga tras un "paño de pureza". Pero ya desde 1559 Daniele da Voltura —conocido después como "il braguetone"— había velado las colosales "vergüenzas" de las figuras pintadas por Miguel Ángel en *El juicio final*. Pudibundez pontificia



Anónimo.
La Maja del colchón popular. Ciudad de México, ca. 1960.

de Paulo IV que la iglesia demoró cuatro siglos y medio en rectificar.

Con el Concilio de Trento empieza el ciclo de la hoja de parra, del "paño de pureza", del escorzo ocultador, del retoque depilatorio, del tachón franco y procaz sobre pitos, tetas y verijas. Nace la censura y con ella la pornografía como industria y como cultura. Nace, también, la figura del fisgón jarioso. Con el tiempo nacerán las sicalípticas, chamanas cachondas impuestas a enseñar lo que no.

II. Del natural.
(Pago por ver)

Pero aquéllos que miraban los primeros daguerrotipos eróticos podían estar seguros: ahí estaba una auténtica mujer revelando su muy real cuerpo. Michael Koestler, *Naughty Paris.*

A diferencia de las representaciones plásticas hechizas, de naturaleza inventiva y mentirosa, la fotografía remite a la "cosa misma". Justamente llamadas registros, es fama que las tomas fotográficas capturan la existencia tal cual, y al entrometerse en situaciones "reales" son vehículos idóneos para las imágenes del *voyeur*. Con las fotos, el mirón de virtualidades puede estar seguro de que el disparador de la representación cachonda fue una situación cachonda, convencido de que en el origen de la nalga de papel estuvo una nalga que viste y calza.

La sensación de "sorprender", cara al fisgón y suscitada por toda imagen fotográfica, se intensifica cuando la víctima de la entrometida mirada mecánica trata infructuosamente de impedir la toma. El resultado es un ambiguo juego de espejos: el gesto de rechazo es en verdad un intento por exorcisar a los anónimos mirones prefigurados por la lente; la púdica mano extendida no repele tanto al fotógrafo como a nosotros, aún ausentes, pero ya anunciados por la cámara.

Y es que el fotografiado involuntario no se enfrenta a un



Anónimo.
La vestal y el parroquiano.
Ciudad de México, ca. 1955.

impertinente concreto sino a un escrutador universal. El ojo de la cámara no es masculino ni femenino, ni cómplice ni enemigo. La suya es una mirada pura, impersonal: la mirada de una mirada, la mirada de Dios.

Quizá por eso nada avergüenza tanto como la indeseada irrupción de una cámara en nuestra intimidad.

III. Miradas que matan (Ardientes pupilas)

Basta que otro me mire para que yo sea lo que soy. La tendencia a emprender la fuga la leo en esa mirada acechante que me apunta. Lo que capto no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo capaz de ser herido, que estoy sin defensa, en suma que soy visto.
Sartre. *El ser y la nada.*

Te ven.

La súbita mirada del metiche te paraliza, te saca fuera de ti, te ensarta como al insecto el entomólogo, se come tu libertad, te obliga a reconocerte como ese pinche objeto que siempre has sido.

Al ser sorprendido, tú mirabas; mirabas y sometías. Pero cuando irrumpe el otro, tu mirada trastabillea. Ha mudado el punto de vista y ahora también tú eres objeto, espectáculo, parte de la escena que instaura el nuevo mirón.

"¿Qué me ves?"

Tu respuesta al impertinente es el desafío; resistir la mirada, cosear a quien te cosifica. Pero ¿qué hacer cuando te mira una cosa? ¿Cómo doblegar al ojo impersonal y perentorio de la cámara?

Toda mirada petrifica. Más aún el mirar impasible de esta perversa máquina de mirar, de ese artilugio subjetivo que al irrumpir en tu intimidad te remite sin escapatoria a la existencia del prójimo que es tu testigo.

El ojo intruso siempre galvaniza. Pero cuando al ominoso esfínter del diafragma lo acompaña el parpadeo de un *flash*, devienes conejo lampareado, trofeo de cuarto oscuro. Si el ojo del prójimo te roba el albedrío, la mirada ciega y deslumbrante de la cámara te expulsa del tiempo y sus posibles, destinándote al álbum de las almas disecadas, donde serás, por siempre, un sido.

Que no te caigan en la maroma, que no te miren al tiro. Tú no quieres ser, para la posteridad y a la vista de todos, ése que eres sin remedio, ese modito y ese cuerpo que te avergüenzan.

Tú no querías salir en *Luna Córnea*.



IV. ¿Es la vista muy natural? (Fenomenología de las ñáñaras)

El pudor y, en particular, el temor a ser sorprendido en estado de desnudez, no es sino una especificación simbólica de la vergüenza original: el cuerpo simboliza, en este caso, nuestra objetividad sin defensa.
Sartre. *El ser y la nada.*

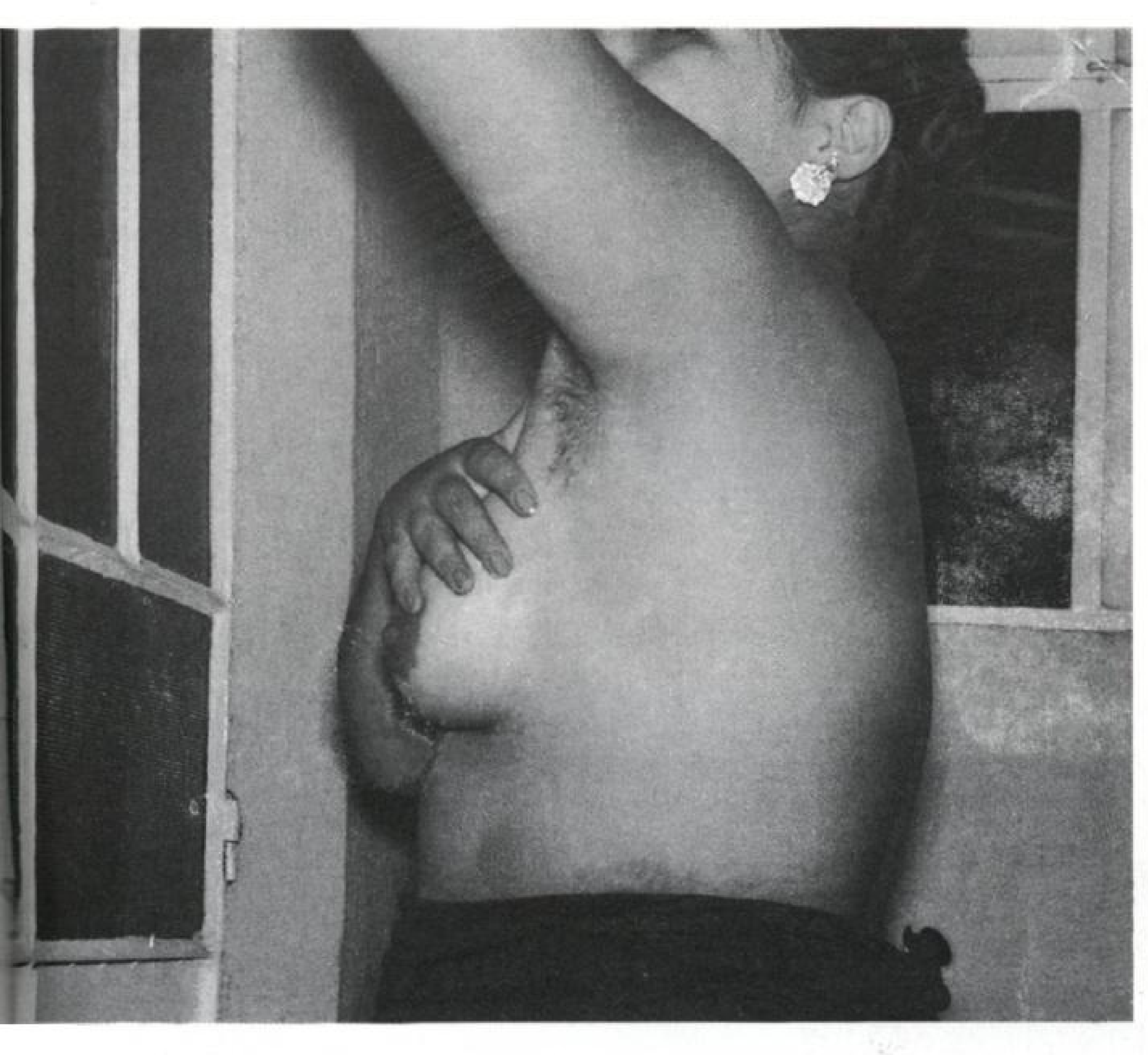
El irrefrenable sonrojo ante el propio encuere balconea la indefensión de ser un cuerpo; de estar "afuera", a la vista de un prójimo que nos obliga a reconocer que somos lo que somos. El pudor no es vergüenza de estar gordos o entecos, ñengos, fláccidos o desmedrados, sino de ser objetos a la intemperie. Es la vergüenza primigenia.
Si al sorprendido en desnudez le "da cosa" porque se percata de su íntima fragilidad, porque cae en la cuenta de que es un cuerpo para otro, el pudor —siendo universal— es definitorio de la feminidad. Todos nacemos pachoncitos y encuerados, pero cuerpo, lo que se dice cuerpo, el de ellas.

Anónimo.
El jaguar y la doncella.
Ciudad de México,
ca. 1955.

En la condición histórica de la mujer se condensa la sumisión a la voluntad del otro, al deseo del otro, a la mirada del otro, a la cámara del otro. No es casual que desde los tiempos de Daguerre la mujer sea el tema privilegiado de los desnudos fotográficos.

La dialéctica del fotógrafo y el fotografiado es prolongación del pleito de clases y de géneros. Así como el hombre ha hecho de la mujer el objeto de su deseo, los fotógrafos han desvestido y empinado a las modelos.

La iniciación de la modelo primeriza en el estudio sicalíptico deviene metáfora de la sumisión por la mirada. El fatal despojo de las ropas remeda la caída fundadora, y cuando a nuestra Eva instantánea le gana la risa y cierra los ojos, presenciamos el recurrente advenimiento de la vergüenza original.



V. El síndrome del avestruz
(Culos vemos, caras no sabemos)

Los avestruces son muy lascivos, según es fama. Dícese que cuando el avestruz se ve perdido esconde entonces su cabeza creyendo que con eso no le ven; pero podría ser muy bien que el avestruz sólo tuviese la mira, al esconderla, de poner a salvo por lo menos aquella parte.

Eduardo Chao. *Museo pintoresco de historia natural. Descripción completa de los animales, vegetales y minerales útiles y agradables*. España, 1854.

Anónimo.
El rapto de Venus.
Ciudad de México, ca. 1960.

El avestruz no es un ave culona y estúpida que al ocultar la cabeza cree ocultarse toda. El avestruz entierra la cabeza porque es lo que cuenta, porque salvada la cara lo demás no importa.

Esta aseveración zoológica es dudosa, pero expresa bien la condición recíproca de la mirada humana: sólo soy visto si veo que me ven. Por eso los niños cierran los ojos cuando se esconden, por eso ante un peligro inevitable apretamos los párpados, por eso los amantes tímidos apagan la luz. Y por eso las exhibicionistas púdicas o principiantes se cubren el rostro, esquivan la cara o cuando menos cierran los ojos.

No es simple estrategia de anonimato: es un recurso de ausencia, un mecanismo de evasión.

Y es que el rostro —y no las mal llamadas partes pudendas— es la última frontera del pudor. Las "vergüenzas" no se avergüenzan de exhibirse. Lo que en verdad sonroja es enseñar dando la cara, es ver como me ven.

En el desnudo que rehuye el rostro o lo oculta tras un velo, máscara o antifaz, hay cierto recato. En cambio es un descaro enseñar el culo cara a cara. Porque la auténtica concupiscencia está en la mirada cómplice de quien se sabe escudriñado en "su más profunda piel".



Hazael Mejía. San Francisco, ca. 1970.

Caja metálica con las fotografías indiscretas de Hazael Mejía ▸

EL PERSEGUIDOR

Sergio González Rodríguez



En su relato "Las babas del diablo", Julio Cortázar anticipa los motivos del fotógrafo anónimo que se pasea por las calles en busca de instantáneas del mundo: "Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros".

Y agrega: "Cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote del rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche".[1]

Cortázar enseña, en ese relato perturbador sobre el acoso sexual a un menor —en que se verá reflejado el Michelangelo Antonioni de *Blow-up*—, que toda imagen fotográfica implica una transgresión, y que a veces tal acto transgresivo, por una consonancia exacta del azar, se convierte en un gesto delator de transgresiones mayores, una puesta en escena de otra muy ajena que, al ser fotografiada, revela el entramado de un drama clandestino. Un crimen dentro de un crimen; una obra dentro de una obra.

Algo semejante sucede con un hombre específico. Un mexicano que posee estudios de arte en Chicago —y quizás de fotografía—, un extranjero en una cultura opuesta a la de su lugar de origen, que busca situar su existencia y su proyecto de vida bajo dichas coordenadas. En este proyecto, la mujer ocupa el lugar primordial. El hombre es mexicano en Estados Unidos, y vive bajo un tiempo —los años sesentas y setentas— que deifica el cuerpo: generación de las flores, libertad sexual que pretende abarcar todas las edades, entusiasmo hedonista de cara a la naturaleza, policromía de las sensaciones.

La adversidad de los contrastes culturales se vuelve una ventaja: si la incorporación al tiempo cotidiano acusa reticencia, allí están los intersticios, las entrelíneas, los espacios muertos, las zonas de nadie del tejido urbano en que el anonimato, la invisibilidad, el desplazamiento solitario alcanzan un rango de supervivencia y, más aún, de satisfacciones ocultas: la venganza que se ejerce desde una



alteridad tan veloz que impide localizarla, controlarla, vigilarla, castigarla. El perseguidor de sueños y proyectos cuyo cumplimiento se posterga al infinito para mejor saborear el deseo en que se multiplica su reflejo.

Así, el hombre tiene ya oficio y un nombre: es fotógrafo clandestino y lo identificamos aquí como El Perseguidor, porque su nombre real —Hazael Mejía— sólo encubre el oficio a que se dedica. Allá va por la avenida, y su vestimenta resulta previsible: ropas informales, *jeans*, *t-shirts*, acaso lleva una americana que lo disuelve



Hazael Mejía. San Francisco, ca. 1970.

en la multitud de otros idénticos a él en la gran ciudad. Sus actitudes reflejan una premeditación larga en reflexiones vespertinas —un departamento estrecho y modesto, amueblado con lo mínimo y sujeto al orden-desorden de los solitarios, donde todo está disperso porque todo está en su lugar. La actitud idónea será aparentar displiscencia, naturalidad.

En otras palabras, asumir un mimetismo con el ritmo de los sábados y los domingos, con las familias en paseo, los niños con sus conos de helado, los bebés en sus carreolas, las parejas que pasean de la mano en su paraíso instantáneo. El esplendor sabatino o dominical en que las tensiones se alejan y el velo de la bondad puede encubrir lo extremo. Allí está el territorio justo: los parques arbolados, las plazas y sus monumentos patrióticos, las avenidas y sus desfiles. La mejor estación, el verano.

El Perseguidor lleva su cámara fotográfica con su correa al cuello, camina, sonríe, compra una bolsa de golosinas y mordisquea éstas al desgaire. Se sienta en una banca y otea el horizonte, paciente, sereno, atentísimo.

Al mediodía —la hora perfecta— comienza El Perseguidor su tarea, que abandonará tres o cuatro horas después, cuando el desfile termine, las familias se dispersen, las parejas se recluyan, la luz solar amengüe, el hambre y la sed ganen. El Perseguidor volverá sobre sus pasos, sudoroso, asoleado, feliz. Otro día de caza cumplida: tres o cuatro rollos de película que serán transparencias inocuas para el laboratorista del barrio, que las revelará y quizá repare en la extrañeza de algunas imágenes —pero un laboratorista de barrio está acostumbrado a las extravagancias de la instantáneas familiares, por lo que dejará pasar sin más las que ha dejado El Perseguidor.

En la soledad de su departamento, El Perseguidor se acercará a la hielera, extraerá una lata de cerveza, se sentará en un sofá cerveza en mano y tomará sobre sus rodillas una de las cajas metálicas que

atesora. El Perseguidor abrirá el cerrojo: ante sus ojos está la rejilla en que se ordenan decenas de fotografías previas. Extrae sus favoritas y las compara a contraluz en su mente con las que acaba de obtener en el paseo de ese día. O las coloca en el proyector y se dispone a verlas ampliadas contra un muro. En todo caso, sonríe, satisfecho: El Perseguidor goza con la venganza secreta de sus demonios microscópicos.

El Perseguidor se muestra como una suerte de clásico *flâneur*, [2] que va con una cámara al cuello: para él las avenidas son también su casa, lo cubre el mismo bienestar afuera que el del burgués bajo el techo y las cuatro paredes de su mansión. Los postes, las instalaciones, los anuncios comerciales representan para él ornamentos tan valiosos como lo son los cuadros en los salones del burgués: "los muros son el escritorio en que apoya su cuadernillo de notas". [3] O, podría añadirse, el observatorio en que dispara sus fotografías.

Volver visible lo invisible ha sido tarea originaria de los adictos a la perversión y a lo abyecto, e involucra una gesta cultural que se entrelaza con la modernidad y la génesis de las libertades del cuerpo, de la que el arte fotográfico guarda testimonios decisivos en las diferentes sociedades y localidades.

En su nomadismo urbano, el hombre con la cámara indiscreta se obsesiona con una especialidad: cazar descuidos femeninos. El visor de su cámara revela el mundo de la intimidad, de lo privado, lo convierte en una tarea en que mezcla lo perverso con el anhelo estético. Ese impulso contradictorio que exploró Henri Barbusse en *El infierno* —semilla de *La celosía* de Alain Robbe-Grillet, o de *Farabeuf* de Salvador Elizondo—, su personaje del mirón que descubre un agujero en la pared de su cuarto de casa de huéspedes, y a partir de allí invierte el vínculo entre el afuera y el adentro determinados por las convenciones sociales para consumar la posesión de la mujer con los ojos.

"Quiere estar sola", escribe Barbusse, "no hay duda de que entró en el cuarto para desvestirse. Al igual que no pienso pedirme cuentas del crimen que cometo al poseer a esta mujer con los ojos, no busco explicarme a qué circunstancias responde su presencia. Sé que nos hemos encontrado y con todo mi corazón, toda mi alma, le suplico que se muestre a mí".

Agrega Barbusse: "Parece titubear. Me figuro no sé qué gracia cándida de su persona entera, que espera estar sola hace mucho tiempo para mostrarse. Sí; se siente aún azotada por el aire de fuera, rozada por los transeúntes, tocada por los rostros tensos de los hombres; y refugiada entre esas paredes, aguarda a que ese contacto esté más alejado para quitarse la ropa. Me complazco en leer en ella el virginal y carnal pensamiento; tengo la sensación de que, a pesar de la pared que nos separa, mi cuerpo se inclina hacia el suyo". [4] O a pesar de la distancia fotográfica, el efecto resulta el mismo.

Al contrario de la idea de que la posesión por la mirada es un simple gesto agresivo, Henri Barbusse supo entrever la diferencia que implica el gesto contemplativo, que se resuelve más bien como una obra de arte: "Debo meterme por completo esto en la cabeza y en el cuerpo: que si tan perfectamente la hago mía, es porque está separada de mí y sólo hay entre nosotros un resquicio. La soledad la hace brillar, pero la defiende triunfalmente. Su revelación se compone de su verdad virgen, del universal aislamiento en que reina y de la certidumbre con que vive de ese aislamiento. Se muestra desde lejos, a través de su virtud, y se entrega: asemeja a una obra maestra; permanece tan distante, tan inmutable, en la separación del abismo



Hazael Mejía.
San Francisco, ca. 1970.

y del silencio, como pueden estarlo la estatua y la música".[5]

¿Qué ve El Perseguidor en las calles? ¿Qué busca? La paradoja intensa entre el reposo y el descuido, cuando el cuerpo femenino se distiende más allá de las constricciones tradicionales de su género, y se asume carne abierta a la vida, al deseo, al ensimismamiento, al don: ente puro. En esa paradoja contemplativa, la edad carece de sentido (el cuerpo se desposee del lastre temporal y la mirada del fotógrafo lo registra como un código común).

El ocio, los placeres mínimos del cuerpo femenino en su *naturalidad:* al ejercitarse en un patio, o al tenderse en un prado, en la playa, en un estanque, representan el instante de oro en que se realiza El Perseguidor. Un beso de enamorados, una muchacha sentada que une su mano grácil a la altura del tobillo y revela sus muslos, una anciana que se acuesta en la banqueta vestido al aire, una muchacha que baila, unas niñitas que agitan con la punta de sus piececillos el agua estancada y saborean el sol con el borde tierno de sus pubis —hay allí una clarividencia ante el futuro de las imágenes de Sally Mann, o Jock Sturges. Y unas bastoneras que trajinan entre sus corvas y sus bolsos, todos esos momentos, en fin, encarnan los gestos más adorados por el fotógrafo: el momento del robo de un

instante clandestino que se quiere obra de arte. El tesoro en la caja.

El fetichismo ante la ropa interior de las mujeres adquiere para El Perseguidor un aura especial: el aquí y ahora (*hic et nunc*), lo irrepetible, el carácter único de una revelación, ese estatuto eterno que Walter Benjamin identificó como el rasgo primordial de la obra de arte previa a la época moderna.[6] *Shorts*, bragas, calzones, pantaletas son para el fotógrafo clandestino el Museo Privado de sus obsesiones —eso se llama "estar loquito", dice de una muchacha ahora, mientras se lleva el índice grácil a la sien y lo gira en círculos: la certeza ancestral de la mujer ante su dominio sobre las fantasías masculinas.

En sus instantáneas, El Perseguidor reitera algunos motivos del arte: la obsesión por las piernas de las bailarinas, que desveló a Edgar Degas, ahora es la insistencia ante las gimnastas. O bien, el hábito desesperado de Balthus ante el cuerpo de las adolescentes y sus faldas descorribles como cortinas ahora se convierte en el paraíso veraniego de las minifaldas en los años setentas. Los tiempos que favorecen al *flâneur-voyeur* y su máquina de luz que fragmenta y congela la realidad para mejor poseerla.

La fotografía clandestina revela una pulsión de acelerar el cariz de visibilidad del mundo que comparten, a su respectiva manera, las imágenes eróticas o pornográficas, pero que forma parte también de los empeños del fotoperiodismo y su vertiente radical: las fotografías de celebridades. La diferencia entre la clandestinidad gratuita y la que busca el lucro está justo en lo redituable de la última, respecto del interés restringido —de hecho, personal— de la primera.

Como afirma Wayne Koestembaum: "la fotografía del *paparazzo* no se vincula parasitariamente a algo más, que esté filosóficamente fuera del marco de lo que la imagen puede sostener y probar. Al igual que las películas pornográficas, no sólo registran el acto sexual en cuestión, sino el hecho de que alguien más fue capturado (es decir, no sólo los ganitales, sino que hay genitales que yo he robado de lo Real para consignarlos en el video)".[7]

Las fotografías de los *paparazzi* dependerían, como las películas pornográficas, del *money shot* o *come shot*,[8] de la instantánea indiscreta que se intercambia por dinero —y conforme ésta encubra mayor grado de indiscreción, mayores también serán la ganancia y el negocio.

En el caso de las imágenes indiscretas para solaz privado, el *money shot* o *come shot* se transfigura en un don a puerta cerrada, del que se apropia sólo el fotógrafo, en una forma de sublimación donde todo lucro está llamado a desvanecerse: un puro gasto que nutre otros gastos de la fantasía íntima.

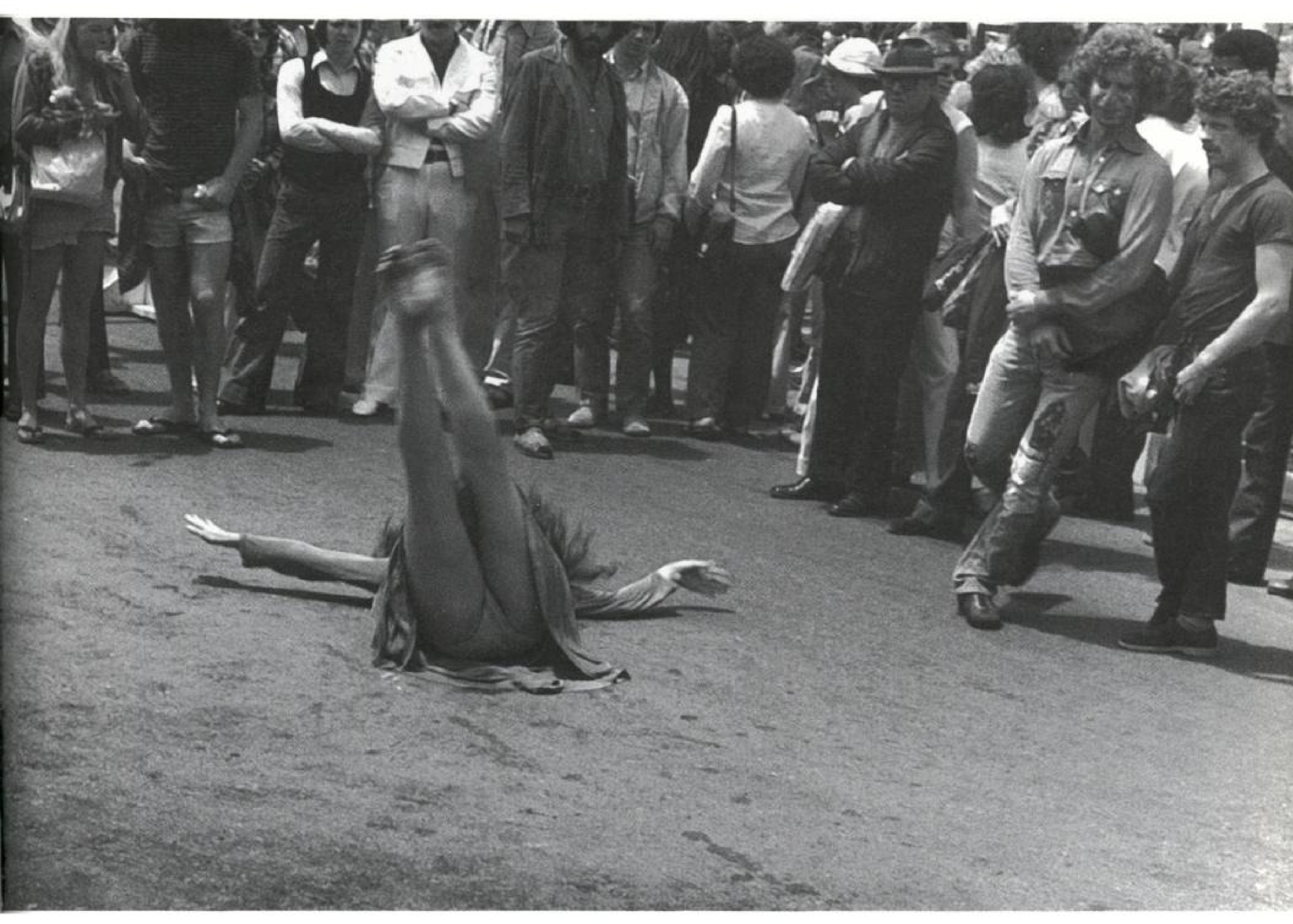
Hazael Mejía murió en fecha desconocida. Entre los objetos que la familia de éste encontró a su muerte, estaban varias cajas metálicas cerradas que contenían fotografías indiscretas. La mayor parte de ellas se perdieron: la caja del tesoro se volvió polvo.

NOTAS:

[1] Julio Cortázar. "Las babas del diablo". *Los relatos*. Círculo de Lectores: Barcelona, 1976, pp. 503-515.

[2] "*Flâneur, euse* adj. et s. Azotacalles, callejero, ra; paseante ocioso, mirón, ona". *Dictionnaire Moderne Français*. Libraire Larousse, 1967. Para un acercamiento a los vínculos entre la mirada y el fetichismo véase Hal Foster, "The Art of Fetishism" y Abigail Solomon-Godeau. "The Legs of the Countess", en Emily Apter & William Petz. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, pp. 251-306.

[3] Walter Benjamin. "El París del Segundo Imperio en



Hazael Mejía.
San Francisco, ca. 1970.

Baudelaire". *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2.* Taurus: Madrid, 1980, p. 51.

[4] Henri Barbusse. *El infierno.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1982, p. 28. Alain Robbe-Grillet. *La Jalousie.* París: Les Editions de Minuit, 1957, 217 pp. Salvador Elizondo. *Farabeuf.* México: *Vuelta*, 1992, 157 pp.

[5] *Ibid.*, p. 33. La artista norteamericana Barbara Kruger tiene un cuadro-fotografía en el que muestra un busto estatuario de una mujer de los años cincuenta, a la que ha añadido una leyenda: "*Your gaze hits the side of my face*" ("Tu mirada golpea mi perfil"). Esta obra quiere ser una crítica del espacio de choque de géneros en la mirada estética entre sujeto masculino y objeto femenino: cf. Craig Owens. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en Hal Foster. *The Anti-Aesthectics. Essays on Postmodern Culture.* Port Towsend. Washington: Bay Press, pp. 57-82.

[6] Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I.* Madrid: Taurus, 1973, pp. 15-60.

[7] Wayne Koestembaum. "Shooting Stars". *Artforum.* november, 1997, p. 9.

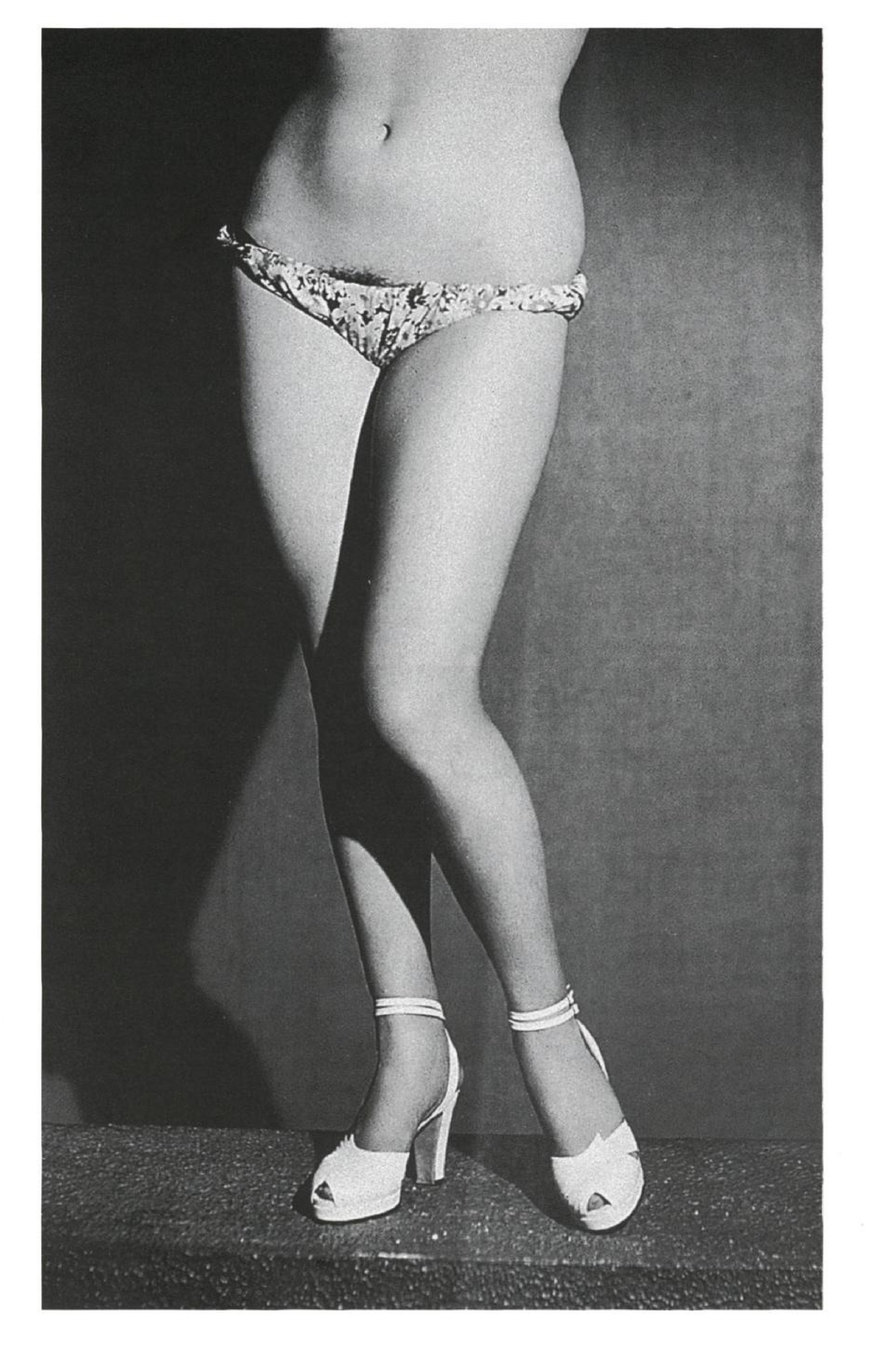
[8] Cf. Roman Gubern. "La imagen pornográfica". *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas.* Madrid: Akal, 1989, pp. 5-22. El *money-shot* o *comeshot* es la toma en que el hombre eyacula sobre el rostro, la boca o el cuerpo de la mujer, y que justifica y culmina toda secuencia pornográfica. Para el espectador, allí se tiende una zona que puede ir del ascetismo contemplativo al placer erótico o autoerótico.

LAS MÁS BELLAS PIERNAS DEL CAIRO

Angelo Boyadjian



Del fotógrafo de origen armenio Angelo Boyadjian se sabe que nació en 1917 y que, hacia 1923, desembarcó junto con su familia en Alejandría, Egipto. Ya instalado en la ciudad de El Cairo, fue campeón de ciclismo y de patinaje artístico, además de gran bailarín de tangos y valses. En los años cuarenta, luego de aprender el oficio de retratista en el fotoestudio "Venus", abre su propio "Angelo Studio", que se vuelve famoso por las fotografías de celebridades del cine, el ballet y el *music hall*. En su paso por la farándula egipcia fue asiduo seguidor de los concursos de belleza femenina. Las hermosas extremidades que se revelan en estas imágenes aspiraron a ganar el concurso de "Las más bellas piernas de El Cairo". *Luna Córnea* agradece al *Festival des 3 Continent*, de Nantes, Francia, el acercamiento a la obra de este cultor de estrellas.





Centro de la Imagen

FOTOSEPTIEMBRE 1998

Septiembre se consagra como el mes dedicado a las actividades en torno a la fotografía como medio de expresión, con el propósito de despertar el interés del público y constituir un termómetro para apreciar el estado actual del quehacer fotográfico. Ofrece al público un vasto programa de exposiciones, presentaciones de libros, mesas redondas, visitas guiadas, *performances* y programas de radio y televisión, dedicados a los más diversos aspectos, tendencias, temas y técnicas de la fotografía. *Fotoseptiembre* convoca nacional e internacionalmente a todas las instituciones y espacios interesados en realizar exposiciones y eventos en torno a la fotografía, así como a los autores que deseen presentar su obra. El Centro de la Imagen funciona como punto de enlace y difusión de las actividades y exposiciones que se llevan a cabo durante este mes, y edita un catálogo que brinda al público la información sobre todos estos eventos.

** La fecha límite para inscripción de espacios y fotógrafos es el 23 de marzo.*

EXPOSICIONES



Tina Modotti. Julio Antonio Mella, 1926.

Tina Modotti: una nueva mirada, 1929.
Reconstrucción de la exposición de Modotti que se presentó en diciembre de 1929 en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de la UNAM, a escasas semanas de que la fotógrafa fuera deportada de México. En ésta, que fue su única exposición individual en vida, Tina reúne resoluciones formales de puestas en escena y experimentales con una amplia visión social humanista. La realización de este trabajo es resultado de la investigación de los historiadores Elisa Lozano y Jesús Nieto, iniciada en el taller "Historia de la fotografía en México" llevado a cabo en el Centro de la Imagen entre noviembre de 1995 y septiembre de 1996.
Del 22 de enero al 8 de marzo.

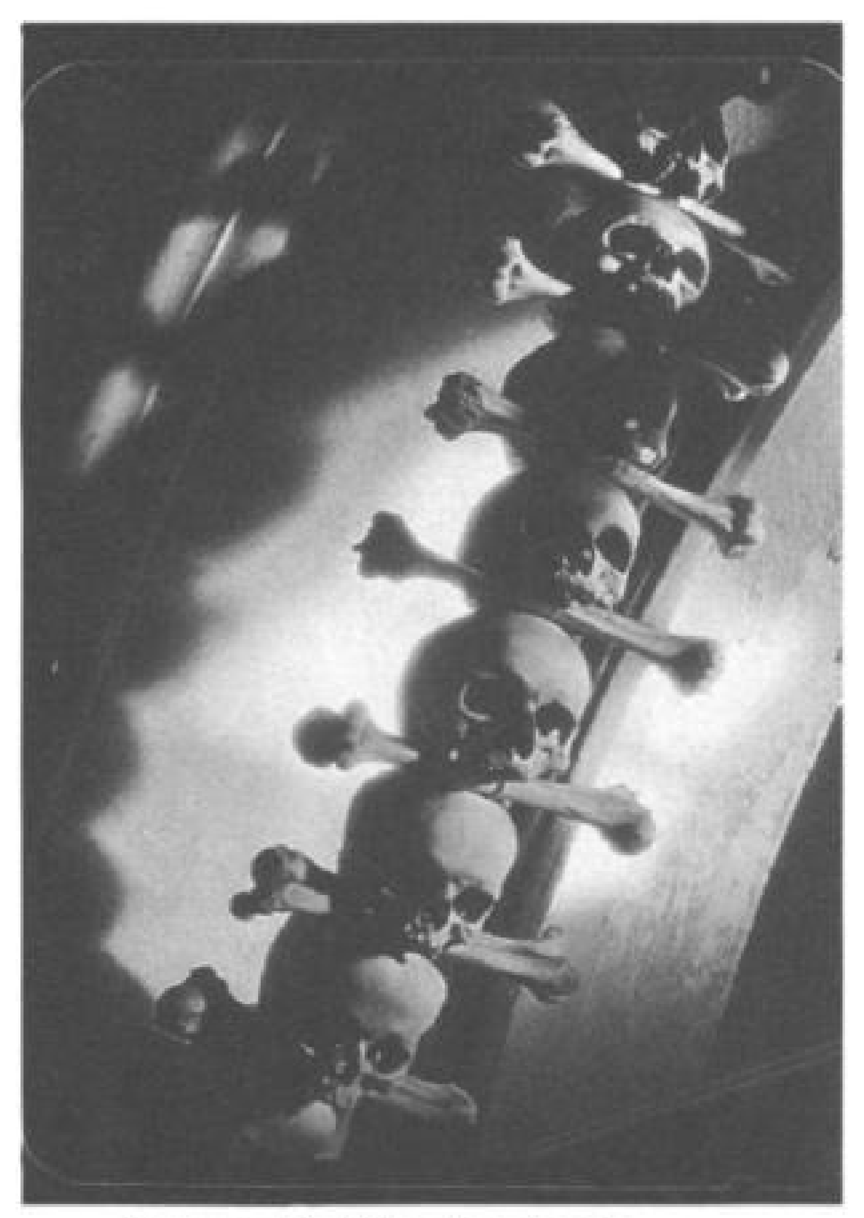


Ulrich Wüst. México.

Lo propio en lo ajeno, lo ajeno en lo propio.
Dos miradas, la de Adrián Bodek y la de Ulrich Wüst, hacia las ciudades de Berlín y de México respectivamente. En el curso de este proyecto, ambos fotógrafos tuvieron la oportunidad de interiorizarse en la ciudad del otro y de ampliar la experiencia individual vivida. Con la colaboración del curador alemán Gerhard Haupt.
Del 22 de enero al 8 de marzo.

Exposición *Collares* de Silvia Gruner, 1998, en el Segundo Patio del Centro de la Imagen. Foto: Luis Alberto González

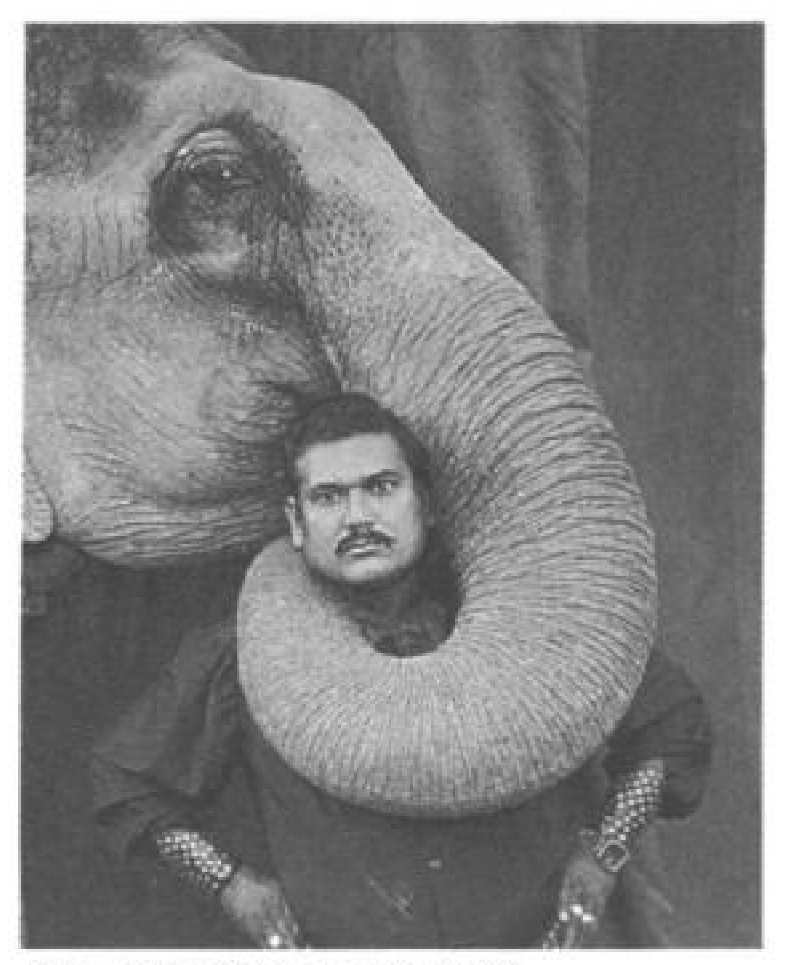
Collares, Silvia Gruner.
Proyecto fotográfico de reconstrucción de un objeto escultórico, cuyo proceso de mitificación queda suspendido y cuya escala nos remite a un espacio geográfico, arquitectónico y ritual. La muestra comprende ocho imágenes de gran formato instaladas en las tres salas que rodean el espacio a manera de collar.
Hasta el 8 de marzo.



Memento Mori. Osario en Sedlec.

Memento Mori.
Exposición de tres fotógrafos de la República checa: Václav Jirásek, Ivan Pinkava y Robert V. Novák. Se presentará el trabajo realizado por los tres fotógrafos en el Osario de Sedlec, titulado *Memento Mori*, así como trabajo individual de Jirásek y Pinkava.
19 de marzo al 3 de mayo.

Circo Beas.
Exposición de Guillermo Robles, Puebla (1891-1934), que forma parte de la colección de Jorge Carreteros Madrid.
19 de marzo al 3 de mayo.



Mary Ellen Mark. India, 1990.

Mary Ellen Mark, 25 años.
125 fotografías de esta documentalista norteamericana, presentadas en cuatro series: *Confinamiento*, *En el límite*, *Retratos* y *Circo hindú*.
14 de mayo al 23 de junio.

Mariana Yampolsky.
Exposición retrospectiva curada por Francisco Reyes Palma.
La muestra estará acompañada de un catálogo de toda la obra presentada.
9 de julio al 23 de agosto.

Remote Connections.
Exhibición colectiva internacional de instalaciones y videos.
Segundo Patio.
9 de julio al 23 de agosto.

ACTIVIDADES PARALELAS
Presentación del libro
D.Fiesta 6 de julio.
Grupo Fotográfico Caja Negra
12 de febrero, 19:30 p.m.

Presentación del libro
Tina Modotti:
una nueva mirada, 1929.
Libro que recoge la investigación realizada por Elisa Lozano y Jesús Nieto sobre la exposición de Modotti presentada en la UNAM en diciembre de 1929.
Marzo (por confirmar).

Presentación del libro
Chiapas... fin del silencio
de Antonio Turok.
Imágenes de Chiapas de los últimos 15 años, editado por Aperture (EUA) y ERA (México).
Marzo (por confirmar).

EXPOSICIONES ITINERANTES
El Centro de la Imagen cuenta con cerca de 60 exposiciones para itinerar en México y otros países.



Ricardo Cuevas. *Maquetas del natural.*

Octava Bienal de Fotografía
Centro Fotográfico Álvarez Bravo, Oaxaca, Oax. 28 de noviembre al 30 de enero de 1998.

Octava Bienal de Fotografía
Pinacoteca de Nuevo León, Monterrey, N.L.
27 de febrero al 26 de abril.

Lo oculto y lo manifiesto
Exposición colectiva de fotógrafos venezolanos.
Instituto Veracruzano de Cultura. Veracruz, Ver.
8 de enero al 15 de febrero.

El Palacio de la Luz
Fotografías de Marli Shamir del edificio de la Suprema Corte de Justicia de Jerusalén, Israel.
Centro Integral de Fotografía, Galería Pedro Meyer.
Puebla, Pue. 8 de enero

Mary Ellen Mark, 25 años.
Centro Fotográfico Álvarez Bravo
Oaxaca, Oax.
6 de febrero al 6 de abril.

Construcciones
de Julio Galindo.
Galería La Librería. Morelia, Mich.
2 de febrero al 6 de marzo.



Antonio Turok. Zapatista, 1995.

Mother Jones
Trabajos seleccionados en 1996 por la Fundación Internacional para la Fotografía Documental.
Facultad de Artes Plásticas, Universidad de Xalapa, Veracruz.
11 al 27 de febrero.

Clave de sol de Paulina Lavista, fotografías de músicos.
Se presentará en el marco de la Tercera Reunión de la Comisión Cultural Boliviano-Mexicana.
La Paz, Bolivia. Febrero 1998.

10 fotógrafas latinoamericanas
Galería-Biuro Wystaw Artystycznych.
Jelenia Góra, Polonia.
15 de marzo al 15 de abril.

NUEVAS PUBLICACIONES



Vida Yovanovich.

Cárcel de los sueños
Vida Yovanovich,
texto Elena Poniatowska.
Imágenes de ancianos en un asilo que nos enfrentan con la vejez, la soledad y la muerte.
Edición: Centro de la Imagen, Casa de la Imágenes y la Dirección de Publicaciones del CNCA.

Lo propio en lo ajeno
lo ajeno en lo propio
de Adrián Bodek y Ulrich Wüst.
Series fotográficas de las ciudades de México y Berlín con la colaboración del curador alemán Gerhard Haupt y el apoyo en México de Bayer-Agfa y el Instituto Goethe. En Berlín de Stiftung Neue Kultur, Kulturbrauerei.

Collares / Reliquias
Catálogo de Silvia Gruner. Textos de Kellie Jones, Osvaldo Sánchez y Cuauhtémoc Medina. Presentación: 10 de marzo, 19:30 hrs.

TALLERES

El programa de talleres del Centro de la Imagen busca abrir un foro para el intercambio y diálogo en torno a la fotografía, ofreciendo cursos que van desde la enseñanza básica hasta seminarios de investigación y análisis. Este programa anual tiene como eje la enseñanza y reflexión sobre la fotografía como lenguaje de expresión, su contextualización histórica, así como su relación con otros medios como el cine, el video, la escritura, etc. En esta edición 1998 se abrirán varios talleres que reúnen el estudio de historia y teoría con el desarrollo práctico de diferentes técnicas y conceptos, a fin de lograr un aprendizaje integral de la fotografía.

Talleres internacionales:

• **Joseph Rodríguez,** E.U.A.
Fotografía documental, acceso, observación e imagen.

• **Arlene Raven,** E.U.A.
Escritura para artistas.

• **Charles Harbutt,** E.U.A.
Aprendiendo a mirar.



Keith Carter.

• **Keith Carter,** E.U.A.
Poesía visual.

• **Mary Ellen Mark,** E.U.A.
Revisión de portafolios.

• **Joan Liftin,** E.U.A.
Documentando hoy,
del interior hacia afuera.



Joan Fontcuberta. De la serie *Herbarium*.

• **Joan Fontcuberta,** España.

• **Martin Breindl y**
Andrea Sodomka, Austria.

Fotografía y otros medios:
• *La imagen es de quien la trabaja.*
Taller de cine y video experimental, en el que se editará en video a partir de materiales encontrados.
Rubén Ortiz y Jesse Lerner

• *Cine experimental,*
películas hechas a mano.
Naomi Uman y
Gerardo Montiel.

• *Escritura e imagen.*
Beatriz Novaro.

Talleres básicos:
• Se realizarán varios talleres seriados para el aprendizaje inicial de la fotografía que incluyen: manejo de la cámara, revelado, impresión, alumbrado, historia de la fotografía, composición, etc, impartidos por **Jesús Sánchez Uribe**, **Alejandro Castellanos**, **Javier Ramírez Limón**, entre otros.
Se realizarán además cursos de sensitometría, impresión fina, etc.

• *Creación de un estilo personal.*
Daniel Weinstock.



Roger Fenton. Impresión de albúmina, 1860.

Técnicas alternativas:
• *Fotografía en el siglo XIX.*
Revisión de la historia de la fotografía del siglo XIX en combinación con el aprendizaje de técnicas como papel salado, albúmen, goma, paladio y platino.



Gerardo Montiel. *El sueño.*

Javier Ramírez Limón.
• *Creación de mundos paralelos*
Historia de la fotografía construida, toma de fotografías en el estudio y experimentación en el laboratorio. **Gerardo Montiel.**

Asesoría a proyectos fotográficos:
• **Marco Antonio Cruz.**
• **Yolanda Andrade.**



Yolanda Andrade. *Identidad secreta*, 1995.

Talleres para niños:
• **Vicente Guijosa.**

• **Historia de la fotografía.**
• **Seminarios de investigación y de análisis de la imagen**
• **Conservación fotográfica.**

* La programación completa de talleres 1998 se publicará en un folleto. *Las inscripciones se abrirán a fines de febrero.*

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACION

Biblioteca especializada en fotografía, abierta al público de martes a viernes de 10 a 16 hrs. y sábado de 9:30 a 15 hrs.

VISITAS GUIADAS

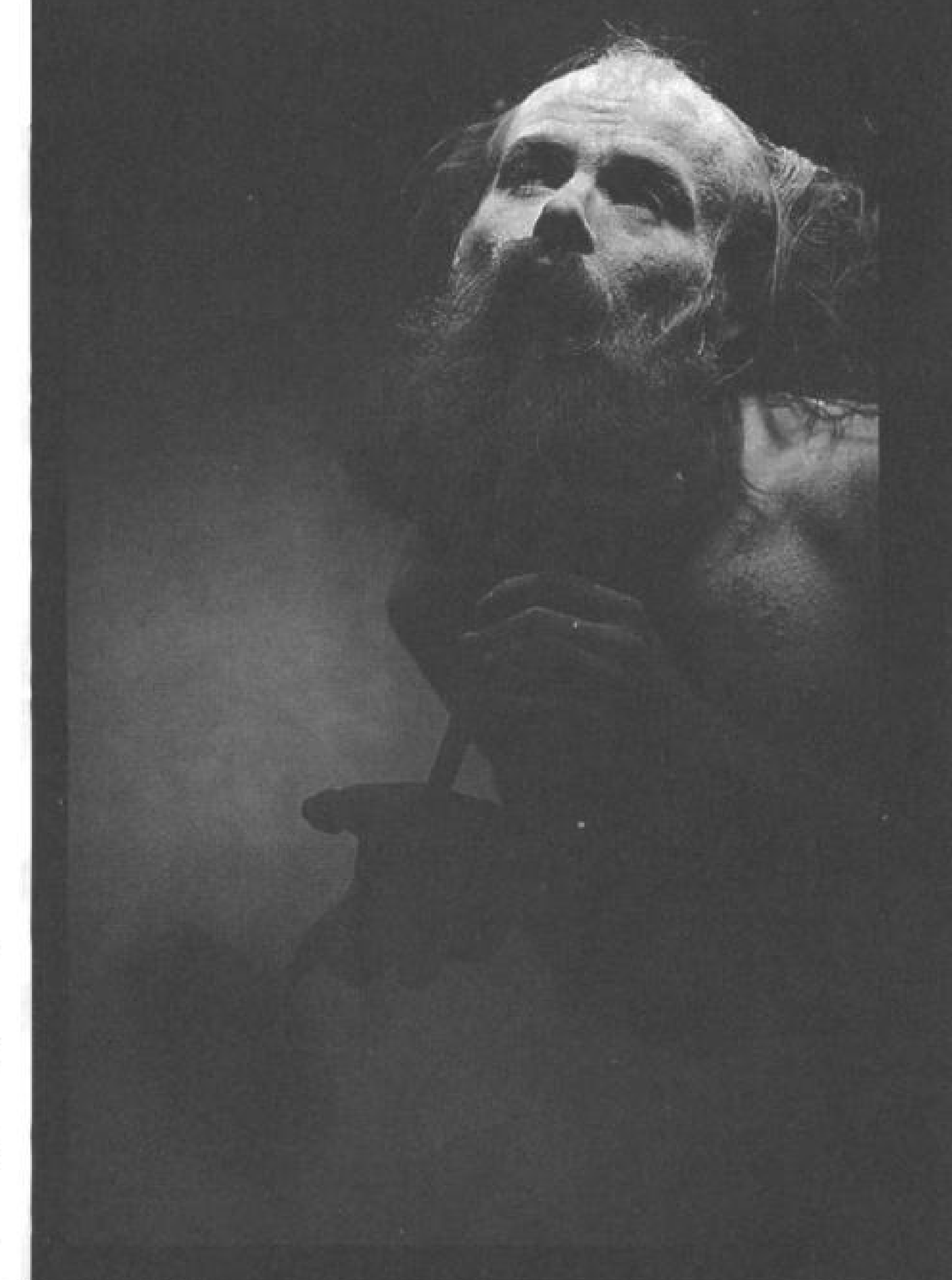
Programa con fines didácticos enfocado a las escuelas de nivel medio, superior y profesional y al público en general. Concertar una cita con el Departamento de Servicios Educativos y formar un grupo de 5 a 15 personas.

CENTRO DE LA IMAGEN

Plaza de la Ciudadela 2. Centro Histórico. México, 06040, DF.
Tels / fax: (525) 709 60 95,
709 59 74, 709 60 58
email: cimagen@internet.com.mx

MEMENTO MORI

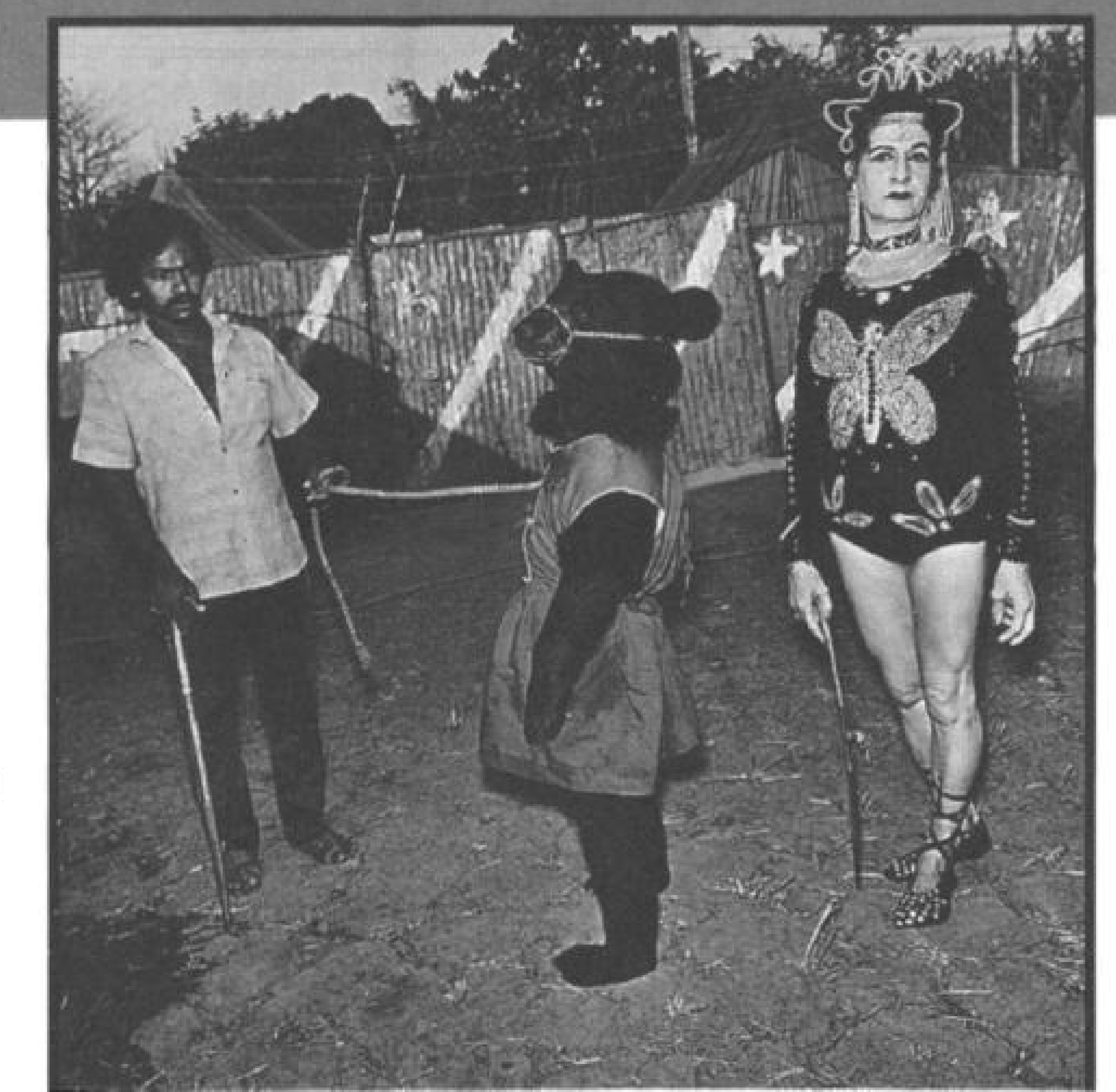
19 de marzo **3 de mayo**



Tres fotógrafos checos

MARY ELLEN MARK

14 de mayo **23 de junio**

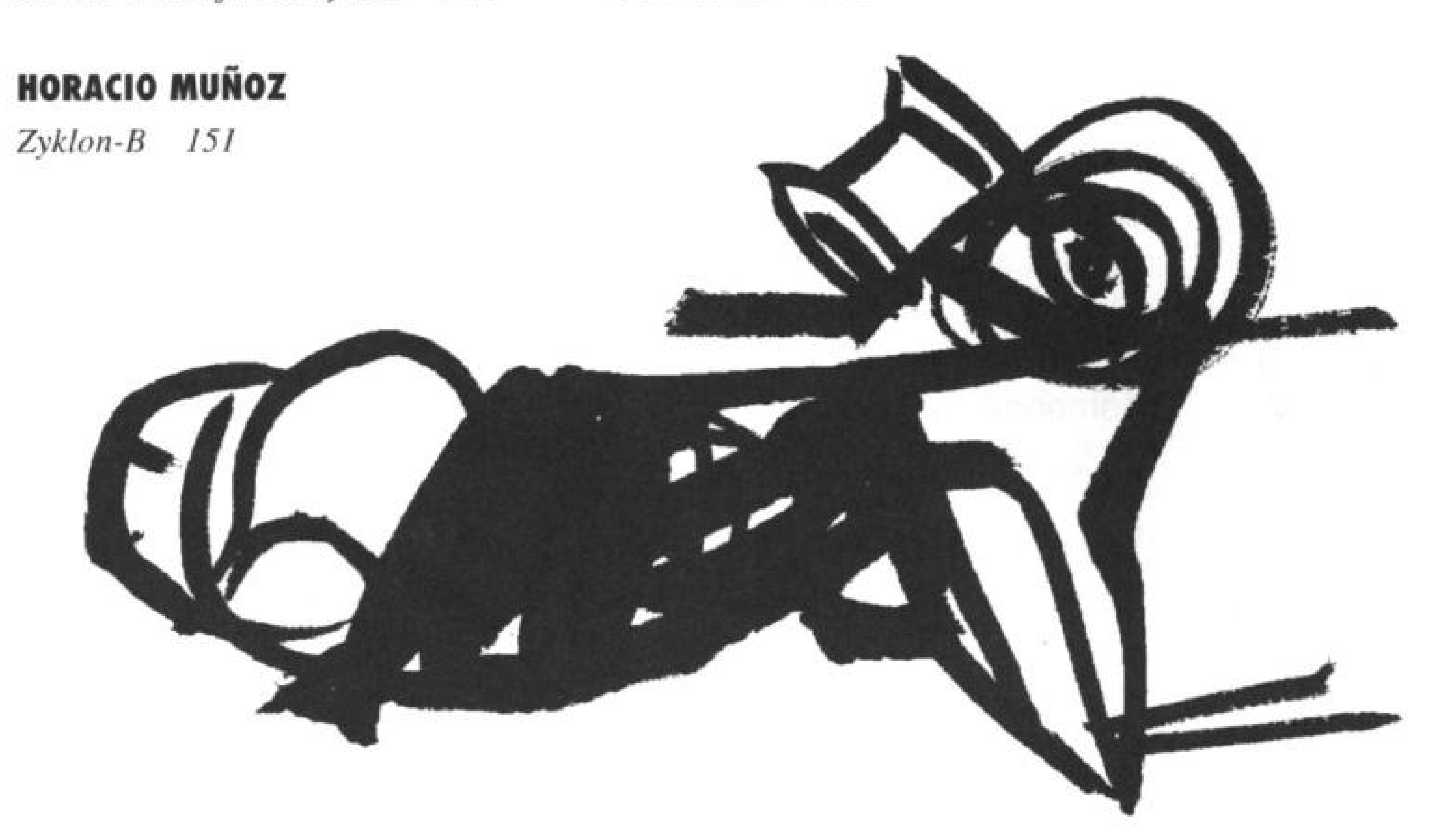


25 años



We illustrate this issue on "Secrets" with materials by the young painter and draftsman Roberto Rébora (Guadalajara). Roberto lives in Mexico and his works have been exhibited in our country as well as abroad. He currently has a grant from the Mexican National Fund for Culture and the Arts.

Secrets



S*ecret:* All that is hidden and quiet. A secret place, where people do not go. Something secret told to another, *latine secretum et arcanum.*

Commend your heart to only one, so he will be a friend to the soul, so goes the saying. And Saint Cyril, elaborating upon it, in his Moral Apologues, speaks thus: Upon a day a crow spaketh to himself to whom could he share the secret of his heart, and upon sighting a dove in thought, he sayeth, "Speak, dear brother, upon your life, what moves in your thought so deeply?" He spaketh, "I meditated, thought that the number of fools is infinite and few are wise. One's thoughts are the intimacy of his heart and he who reveals that which he thinks takes his heart to the town square. Alas, who are you so that I giveth you my heart? My secret is mine, as well as my heart." The dove heard these words and spaketh to the crow, "I have heard that you are wise. And for this I beg you giveth me instruction on to whom may I fix my heart if necessity obliges me to manifest it to someone." And giving pleasure to the dove's wish, the crow answered, "To one or to no one." The dove hearing this departed. *Simonides alebat nunquam se poenituisse quod tacuisset; quod locutus esset saepe,* and Pittacus sayeth: *Quae facturus es, ea ne praedixeris, frustratus enim rideberit.* In the end what is kept quiet, sayeth Socrates, can be said, though what is said once cannot be quieted, because thou did say it to someone, consider you sayeth it to the town crier, thou makest foreign what was once only thine.

Sebastián de Cobarruvias.
***Tesoro de la Lengua Castellana*, 1611.**

Pages 6 - 11

The Dwellings of the Word

Patricia Gola

Carlota Duarte, North American photographer and nun, whose father was Yucatecan, has quietly carried out her work. The beginnings of her series *Secrets* on which she continues to work today, date back to the early 1980s, when Carlota gave herself the task of constructing again and again these mysterious dwellings of the word.

This work was followed by *Odella*, a photographic essay which she finished in 1990 at the urging of her teacher, the photographer Aaron Siskind. Odella, a marginal and eccentric person from a poor Boston neighborhood, was photographed by Carlota beginning in 1974. As a way to establish ties with the community in which she lived, the photographer assiduously visited her neigh-



bors and took hundreds of photographs during these years. But the case of Odella was very special. It was Odella herself who, in a certain way, impelled the photographer: "You know what I want, I want to be somethin'. I want my picture taken. [...] I want people to see me now while I'm still pretty. I just wanna make up for things I lost." Odella endured various mental institutions, in which she spent more than half her life.

For several years Carlota Duarte has lived in Mexico, in San Cristóbal de las Casas, where she works enthusiastically on the Chiapas Photography Project. She initiated this project with the intention of making the language of photography available to members of the various indigenous communities of the area, without attempting to impose stereotypes or "ways of seeing," but on the contrary, giving free range to what the indigenous people themselves want to show by means of photography. "I did not want —says Carlota— to document indigenous life. I wanted to help them in the same way many people had helped me to document my own life."

This project has borne fruit in projects as fine and original as that of Maruch Sántiz, a Chamula artist and peasant barely 21 years old, whose photographic work titled *Creencias* (Beliefs) will be soon be published as a book of the same name.

But, in what she is doing of her personal work, it is her series *Secrets* where Carlota Duarte feels most related to her nature. This work consists of photographs that are nothing but the recording of the recording, that is to say, the writing itself. If to write is to document an experience, to photograph written papers implies a will to distance even further the photograph from its reference. At present, and following this same impulse to represent the hidden, Carlota is working on a group of images where diverse objects appear wrapped in newspaper or in a cornhusk, tied with cotton string or with the cornhusk itself.

In *Secrets*, Carlota constructs her images with thoroughness, in which the papers are cut off by the lens or appear complete in an arrangement which oscillates between precarious order and chance. She de-

cides with great care how much light should be filtered through, makes the photographs the same size as the original papers and in some includes pencil lines drawn as extensions or at an angle to the photographed image. In some cases, these prolongations, these paths or routes (there is much cartography and establishment of territories in Carlota) form geometric figures that give body and volume to the photograph, removing its natural two-dimensionality. Carlota succeeds in making the image escape from the restricted space of the photograph and incorporate itself, in a certain way, with reality. A reality essentially, inevitably photographic.

Secrets, passionate papers (in other words, life containing) that, regardless of being present by means of the photo, remain stubbornly indecipherable. These papers are papers but are also writings, fragments of personal writing that are sunk into the page. But above all, it is well to remember, these papers more than papers or writings, are photographs.

Ruled paper, tracing paper, envelopes, erasures, scraps, ripped or wrinkled sheets come together, accumulating and superimposing themselves in a type of palimpsest. At times the writing seems inverted, as in a mirror, at other times it is possible to grasp here or there some fragment that forms part of life lived.

If writing, as it has been said, is fluid, in Carlota Duarte it is the capturing of that fleeting instant. Her photographic proposal is linked with literature, but also with the plastic arts, especially with painting. Not surprisingly, along with her photographic work Carlota paints.

Her *Secrets* are enigmatic figures, riddles. Like the traveler who upon arriving in a strange land notes constructions, buildings, and monuments without understanding them, thus the photograph forms with the camera this joining of words and of gestures which, although mysterious, are undoubtedly charged with life. Its gaze fixes the marks of a manuscript and, moving away from the canon of representation and reference —as natural elements of the photo— concentrates on the construction of a reality, a verbal and photographic time, sufficient and autonomous.

In these images the secrets remain secrets. There is no possible revelation. That which the photo presents to us is an ambiguous reality of lights and shadows, of abrupt cuts, of assemblages.

These papers are the evidence, the testimony of lived experience. The experience as such is denied us, it appears veiled; but that which it does give us is the reaffirmation of its secret, particular and intimate character. These images are the key without the lock, the smile of the Cheshire cat. It is certain that something is evidenced but we do not know what, and probably what is evidenced is different for each person. They are not a clue to resolve the enigma. They *are* the enigma.



Pages 12 -17

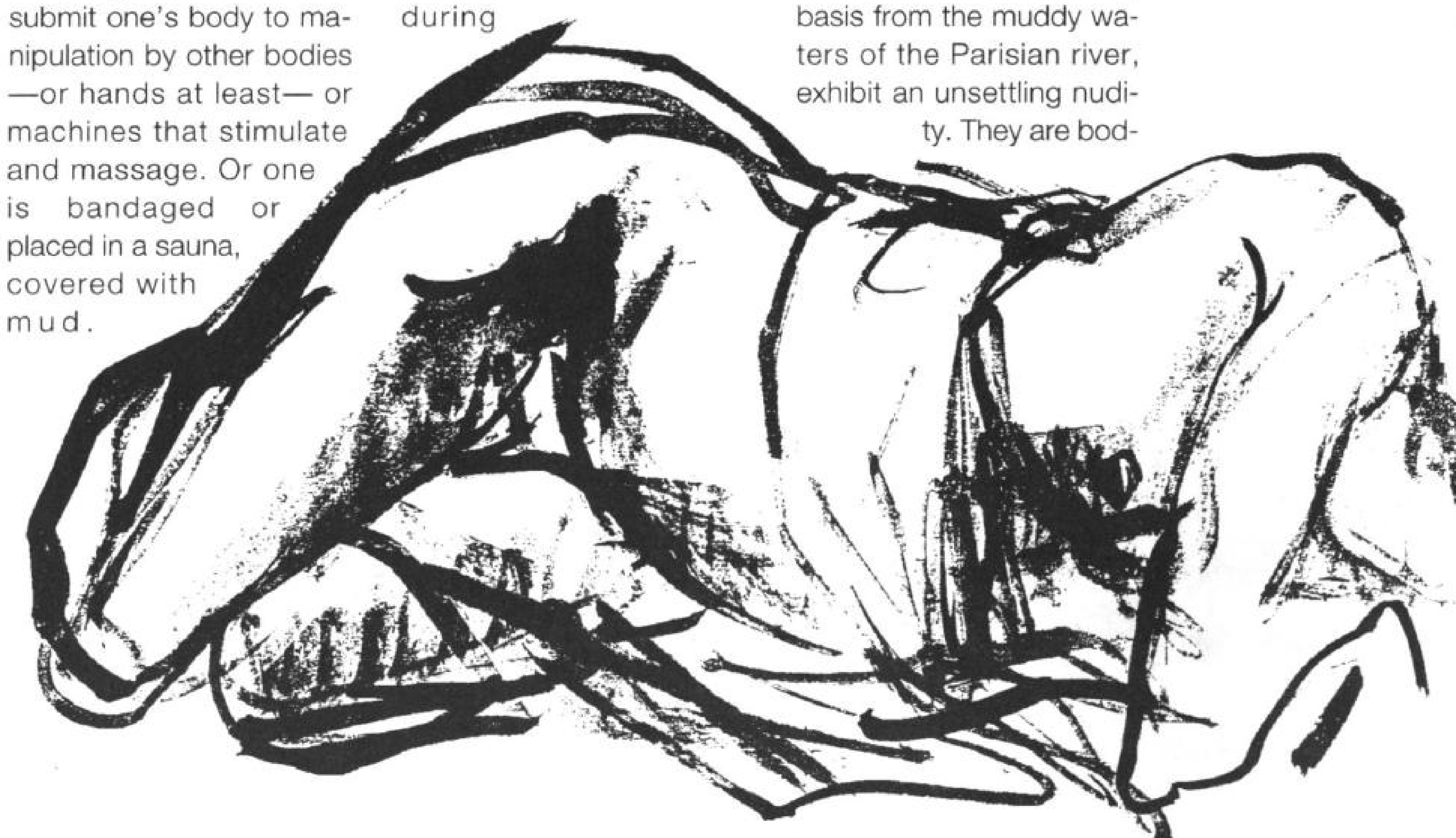
The Hieroglyphics of Beauty:

The impossible body

Margo Glantz

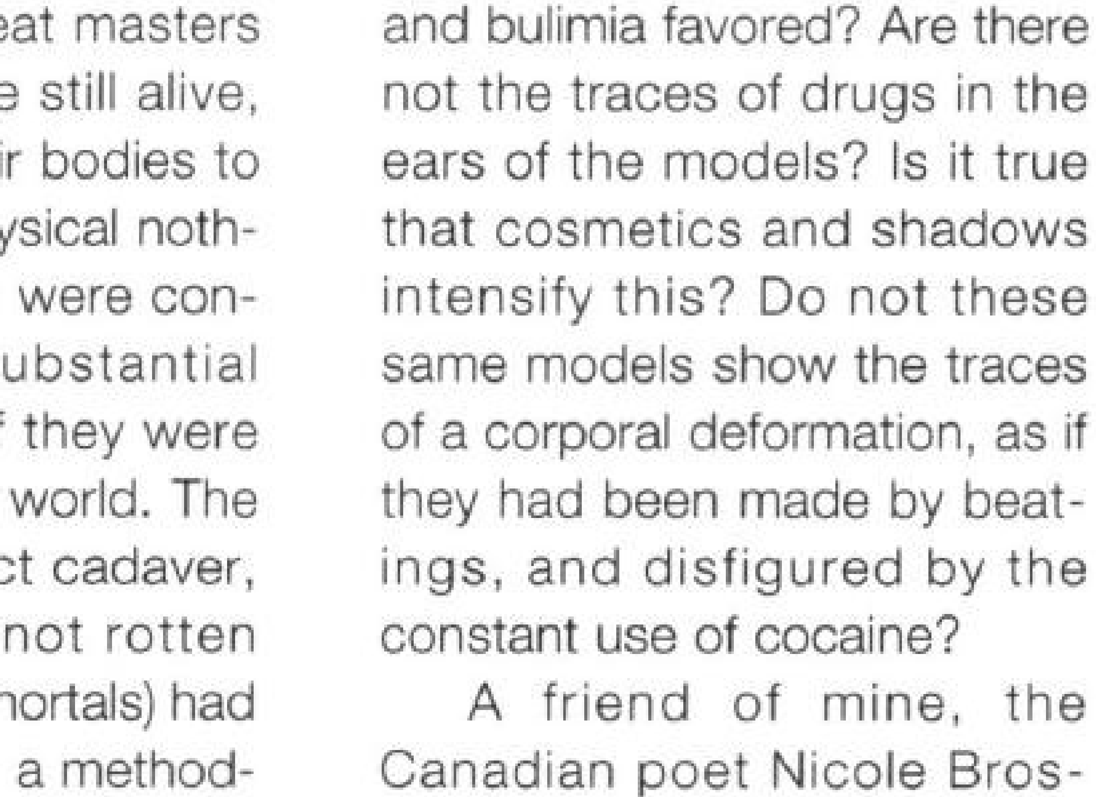
Are mud, bandages, stains, graffiti and Guillotine-saunas the *sine qua non* of beauty? Are these the materials used by a salon (or beauty parlor) where beauty is pursued? Here there is ambiguity but also similarity. There are salons where one aspires to find beauty and then there are salons where beauty is exhibited such as in fashion salons for *haute couture* or, more modestly, *prêt-à-porter* salons for Winter, Spring, Summer, and Autumn fashions. The transit toward beauty moves from one salon to another, though often this is an impossible journey. The beauty parlor shelters imperfect bodies that surrender to corporal perfection. But the salon where one is combed, made-up, and cleansed demands keeping still. One must submit one's body to manipulation by other bodies —or hands at least— or machines that stimulate and massage. Or one is bandaged or placed in a sauna, covered with mud. Peroxides and washes are applied to one's hair and all this is in the name of beauty.

Are there similarities between the beauty salon and the morgue? When I look at photographs by Maya Goded I remember Peter Greenaway. Greenaway classified and catalogued historical personalities incarnated by actors who pretend to be dead. These included those who were drowned in the Seine during the Terror, at the end of the eighteenth century. Greenaway shows an enormous sophistication for perversity: he evokes the time of the guillotine, the time when necks were cleanly cut by sharp instruments which, at the same time, determined an asepsis and an aesthetic: The heads fall cleanly, almost without pain, in perfect symmetry. However, the bodies drowned at Pont Neuf, rescued on a daily basis from the muddy waters of the Parisian river, exhibit an unsettling nudity. They are bod-



ies of both sexes, which are completely naked. Are they alike? Yes, in their nudity, and impassive rigidity but nevertheless... Each body exhibits its own shame and a different carnality. Even though all of them are made of the same stuff and the photographs expose the whole body: head, legs, torso, arms, genitals. Yet, every leg, arm, torso, face and genital is different and individual. Is this an impossible similarity or the hieroglyphics of diversity?

Piero Camporesi, the Italian anthropologist who studies the history (Medieval, Renaissance, Baroque) of the human body, tells us, when he talks about ascetic bodies, that, "when the great masters of abstinence were still alive, they had taken their bodies to the threshold of physical nothingness. Skeletons were conserved without substantial modifications, as if they were still in the sublunar world. The prodigy of the intact cadaver, uncorrupted and not rotten (destiny of all poor mortals) had been prepared with a methodic and precise everyday corroding of flesh." I have always been surprised by the terrible likeness that exists between the ascetics who aspired to remove themselves from their carnality, desirous to transcend their humanity to reach divinity, and the ideal of today's beauty that submits, especially young women, to a cruel process that annihilates their flesh in order to exhibit a body completely devoid of carnality. Is this not the ideal of today's fashion? Are not anorexia and bulimia favored? Are there not the traces of drugs in the ears of the models? Is it true that cosmetics and shadows intensify this? Do not these same models show the traces of a corporal deformation, as if they had been made by beatings, and disfigured by the constant use of cocaine?





A friend of mine, the Canadian poet Nicole Brossard, remembers that at the end of Altman's film *Prêt-à-porter*, there is a shot of the models in a Parisian salon. The models are naked, identical, skeletal, and similar to the cadavers of concentration camps. The beauty salons and the fashion salons have achieved the impossible. They have homogenized the body because they have separated the differences, even those given by their own flesh. Calvin Klein's models can be identified by their corporeity, they have conquered beauty and they have been able to dominate their bodies and turn them into bodies that can be exhibited at the fashion shows — bodies dominated by massages, diets, plastic surgery, and liposuction. These are completely different from the drowned bodies that Greenaway exhibits in his movie, whose only possible identity is their state of nudity and their condition as drowned souls. But their own and imperfect corporeity differs then, it makes them special, unique, human, even after death.

Merry Alpern's Windows:

Fixedness, siege, perversion

Raymundo Mier

1. The slope of the wait

There are geometries and rhythms of secrecy, of perversion, as there are of lying in wait for a prey. Rhythms of silence, ways of circumscribing space, of recovering the nearness of the bodies, of engraving on them the courses and relics of pleasure, the indelible monotony of the skin, the atavisms of the gaze, the territories and borders of the wait, the inhospitable serenity of violence or the purity of contact, the timing and modulations of intimacy or of disenchantment. These strokes and accents are also those of the impatience of the gaze that rule the photographic capture, its act, its obstinacy.

What rules the wait for a prey is, as always, obsessively simple: to preserve the asymmetry of the gaze, to look without being noticed, to endure the demands of secrecy to keep in silence the dark root that nourishes the wait. The ritual is tangible: to build up the siege of a place and expectation, to recover for the sake of the gaze the risk of the disappearance of that which fascinates. The photographic wait repeats the intimate ritual of the capture. It makes it possible to preserve secrecy: to keep in absolute concealment the gaze of the wait, even after the capture. The photographs of Merry Alpern render visible the growing obsession of the wait: these are photographs obsessively set in the same scene —a men's club—, which stress the monotony of the images. They intensify their margins, the same framing; the shadows that enclose the images repeatedly refer to the same frame of the same opened window; the cloudiness that impregnates all the photographs, provoked by overamplification and the forcing of the emulsion due to the distance and the poor lighting conditions, becomes a sign which exhibits the distance of the gaze, just enough to preserve the clandestine nature of the wait. The gaze, still unnoticed, penetrates and trespasses the intimate sphere built by the entangled bodies dragged by their own fragility bred by the gaze and the touch of the other.

Yet, Alpern's gaze does not wait for the bodies or the faces, but for fragments of torsos, hips, buttocks, vulvas, penises; unrecognizable profiles, figures sometime nude, and others simply surprised in a partial or veiled nudity. The garments exhibit the genitals or cover them almost completely only to stress their contour against the contrasts of the skin, the folds that





shape the thighs, the hands that seize the money. Alpern's eye, fixed every day at the same window, waiting behind the camera, tense behind the inert, impossible pupil of the camera; offering the gaze as a mechanical answer likely to couple her own expectance and obsession to the rhythm, to the series formed by such presences, tying to them the trigger of the camera, answering with a mechanical shuddering the vehemence or the discord which subdues those bodies, the nudity captured in the neutral excitation of the prostitution contract. Alpern's photographs recreate the excitation embodied in the waiting, and the asymmetry of the compulsive ritual of prostitution. This ritual echoes another: that of the obsessive, clandestine gaze, able to seize the bodies driven to the margins of eroticism. Yet, perhaps, this photographic hunt has a singular feature: its object is precisely what seeks to elude the gaze, what glitters without leaving a sign in memory, the intangible, the most radical event, a flash which would not have left a trace, which would have rejected any evocation.

"The power to enjoy which characterizes perversion is always underestimated [...] perversion simply makes us happy,"[1] wrote Barthes. The wait in Merry Alpern's photographs is not the same as the one revealed in Cartier-Bresson. Her subject is the meeting. And the meeting is unique as surrealism has already stressed. It is that which has happened despite its impossibility. The photographic act achieves, with Cartier-Bresson, the radiance of the revelation brought about by a meeting of love. On the contrary, in Alpern's photographs, the vertigo of the wait is subdued by the risk of failure, by useless expectance, by the gaze laid upon a void, the darkened, wasted gaze, by nameless bodies which shall not appear, by long absences, by deserted windows, bare of brightness and of touch. Those gazes, the photographic act, hurls itself into the wait of the bodies already surmised, desired, foreseen. The wait becomes an omen; it evinces the growing presence of the obsession.

Alpern's photographs wait for the bodies at the moment of an anonymous sexuality, just when the somber sense of the other's disappearance is already embodied in the achievement of pleasure. She stares at and registers one meeting after the other, the contact, the payment, the separation. Yet, the photographic siege is preserved beyond the limits of any meeting, it endures while it seeks to capture the manifold series of the bodies, of the embraces. It overruns, endlessly, the periods of those bodies which gleam like a cut in the light of the window, like a cleft in the wait, only to exacerbate the circle, usually inaccessible, closed, of the prostitution bond.

2. The prostitution contract

The prostitution contract, Barthes suggested, is exemplary. It is purified from the defeat, the discord, the mimicry and the farce of idyll. It is purified from the loss of love, from the submission to its effigies. This contract rules the anonymous excitation, the asymmetries of breath and shelter, touches that run along skin seeking nothing but to shudder, bodies that have been abandoned to oblivion and have been deprived of their names, without a passion for the present but rather one for wandering, for passing. In the prostitution contract the body plunges into itself, mute. The photographic image goes through the bodies without effigy, recovers for the gaze the intransigent distance between those bodies confined within the neutral limits of the contract. The bodies in such a contract are named after a wait without identities, as an anonymous, faceless exaltation. In this bond, the word is as useless as the identities of the bodies, the fragility of a promise made, or the invention of the history of the spasm. They involve bodies without a physiognomy, bodies that offer themselves from beyond the

fringes of their history, flesh hampered by the sole memory of pleasure. Not bodies, only signals of those bodies and their shreds.

The photographs of Merry Alpern refuse the wiles of memory. None of them displays either a recognizable body or a familiar face. She blurs every trait, eludes the fixedness of the gazes and the neatness of the profiles. The fate of those bodies is to summon gazes without memory that, nevertheless, lend themselves to the imagination of tales and stories, to the fiction of past events and encounters. The obsession deprives the photographic action of the photographer's identity, of her gaze, indifferent as the bodies in the images are. The bodies in the picture unfold as a series of equivocal shadows of a gaze without a history. The photographer's face and identity dissolve before the fleeting presence of pieces of bodies with neither a past nor a memory. Alpern's photographic series bear testimony to the path of a gaze driven by a ghostly passion which falls upon the shadow of two bodies fettered by the ritual of transience. The fusion of two universes: that which emerges from the contact between the genitals and that of the photographic capture. The photographic image is the residue of two compulsive series: the photographic gaze and sexuality. The recalcitrant, fascinated, repeated gaze lost in the slope of perversion couples itself to the insistent history of the changing, indifferent bodies that penetrate each other, while they dip into the indifferent closure of the ritual.

The photographs evince the residual signs, almost secret, of this prostitution contract. We see the obsessive images of the purses on the women's nude bodies as the relic and trace of the contract; on the lightened surface of the window, the stark manipulation of the genitals, the bills, the beclouded grimace of penetration. The physiognomies turn into shapeless spots, of barely foreseeable bodies, engaged in an oral relation. Bodies caught in the solitude of a momentary abandonment, or in the instant they turn to gaze upon each other, in that suffocating, anonymous sphere of the bodies. One must stare at those bodies which seek to conceal themselves from the gaze, and which have been socially excluded from tolerable viewing, one must look at them while they imagine a silence for themselves, look at them while they seek to build their own invisibility, look at them nourish, disdain, enjoy the oblivion of the others.





Photography is the invention of an unspeakable *visibility*: the enduring exhibition of what has disappeared, unnoticed. The force of photography seems to lie in its capacity to revoke secrecy: to bring to light its clues, to refute it, to dissipate it. Photography brings to the gaze the time and peacefulness for the contemplation of the brillance of a sunset, for preserving the decaying glare of the object before its definite collapse; it reveals the secrecy of its presence on the verge of its disappearance. The vertigo of photography is to bear testimony to the disappearance itself. The objects of its passion are not acts or events, but the remains of acts, not objects but worlds in their crumbling. "The object," Merleau-Ponty wrote, "is what can disappear." The photographic act captures the moment of the disappearance itself, of the eclipse of the object, of its absence, only to achieve, paradoxically, its fixation as an image. The moment of the photographic gaze is that of the darkening, that of the fixedness of death eclipsed by the blaze of that which disappears. Photography exposes a figure or a profile which has disappeared; it confirms the extinction of presences. *All that has been photographed has existed.*[2]

In the origins of photography, in the portrait, Nadar sought to apprehend in the aura of a face the clues to the untold intimate truth of a soul, its tacit history; the clue to men's secret nature, mute and yet likely to impregnate the pupils, the grimaces, the insignificant, concealed tensions in the faces and the bodies. A photograph should capture the tacit, unique cipher of a man or a woman, which emerged as a flash between the eyelids and gleamed for an instant in the pupils, in the involuntary freezing of a spied prey. Photography was destined for exhibiting that which is secret: not for recovering it from an uncertain deepness but from the fragile surface of things, their fading substance. Not from that engraved in the lasting core of flesh, but from what lies open to the gaze and yet beyond the possibility of being perceived or deciphered; the vocation of photography seemed to be to reveal the deepest secret: that which exhibits itself without reserve. The photographic images imbue the gaze with certain endurance that transgresses its ephemeral vocation. The mechanical indifference of the photographic device, foreign to love or disgust, to rapture or to abjection, allows another inhuman, infamous memory. It invents and consecrates the illusion of the wholeness of reminiscence. It arouses disdain for oblivion; it encourages contempt for its creative force and the fertility of its devastation.

3. The veil: Geologies of the encounter

Alpern's photographs revolve around nudity, but their substance is a constellation of zones of uncertain bodies. The fragmentation is a veil of bodies, but also the exposure of the unrelenting, wandering edges of desire, of the deep roots of desire, adamant and crude. A second veil: the primacy of penises, vulvas, and breasts remains foreign to the arousal of desire. It is not in nudity nor in the unveiled significance of the coupling, the desire pricks in the gaze. To behold one's own gaze, to follow it refracted and reflected by these organs, in the adumbrated roughness of penetration; to behold the gaze fixed in the image of the rubbing. To behold one's own gaze captured in the immense web of other anticipated, unnoticed, invoked gazes. The grain in these photographs stresses the distance, the asymmetry of the brightness, the intangible acuteness of the gaze. Yet the fogginess of the images, the blurring of their contours, the impatience of coarseness, the fusion of the skin folds that pervade the territories of dread, accentuate the outerness of the gaze. The excitation resides in the purity of the desire to look from a foreign land upon the bodies of love. The photographic gaze seems to fall upon the bodies. In those

images the epidermis recedes and folds beneath the signs of a deserted wait. The body is in itself already a sign, which takes another presence, it draws on the flesh the tacit call of the other. Petrified in their urgency by the photograph, the breasts, the hips, the lips, the penises, nude and adumbrated in the window of those rooms of foreseeable squalor, territories of isolation, sheltered from their confinement by the mirages and mimicries of intimacy, the images reveal some of the tenderness and generosity of the hollow bodies, of the shattered passions; the images suggest the fleeting forgetfulness of the solitude of the intimate body, and make it possible to anticipate the devotion of the bodies to risk and the death of touch, engaged in an impossible eroticism, to the cruelty of that impending death.

Eroticism is always lead astray by the fascination of the encounter, in its shattered history: there is an initial moment, to see, to experience the extraordinary; a second moment, the capture, the obsession, the vertigo of repetition and the gaze that waits for the reappearance of the unspeakable. Yet, this, the unspeakable, is but the resonance of desire, a gleam just before the moment of its radical eclipse: there only remains the frolic of the gaze, the evocation, the surrender of the image to the insistence of detail, the twisting bodies, their sudden modesty and the receding of nudity, or perhaps, only the gap in the pupils; but the erotic experience becomes confused with the aim for the indelible. The ghostly gaze of eroticism frees those bodies from their names and, maybe, frees those shreds of flesh, those shattered acts from their bodies.



4. Series, obsessions, radiance

Merry Alpern's book is a series of series. Besides the intermittent photographic images there is an additional discontinuity, indicated by the intrusion of a sheet of white paper that sets perhaps the edge of a story. This page is the stroke left by the wait of the gaze, of its anxious, aimless wandering; the wait, the rhythm of the hunt of the confronted bodies. In the photographic series, the anonymous nudity, its intermittent pace, arouses the evocation of our own ghosts. Barthes wrote: "It is the flashing [the intermittent] that seduces, moreover, it is the staging of the apparition-disappearance."[3] The commotion of a gap, of an ephemeral scene without an identity, engages all its intrinsic force of seduction in those untold stories, in which the residues of bodies and encounters dwell. Every image is already engraved in the silence cf that encounter. Between the images the white punctuation writes of the transience of the

sexual bond, the map of its forgetfulness: the story is interrupted, the silence of the paper warns us of the hiatus at the core of a unique, multiple story. The unfinished, unending sequences of Merry Alpern are abandoned to silence. The series seems to extinguish itself at times in the images of money only to fuse itself with the passion of the prostitution contract. Nevertheless, in those images, the prostitution contract reveals an unsuspected quality: the neutral effigies of those bodies exhibit intimate affection, the loving, crude, and silent piety of that eroticism of bodies confined to their own images.

With the series, the revelation of secrecy shows itself to be impossible. The true secret, that of the force which drives us to games, to vertigo, to fragmentation, to the hunt, remains ciphered, ingrained in the opaque substance of the photographic act. The rhythm, the coupling of fragments is a signal, a stroke, even a moment of rest in the path of the series: the money, the mouth taking the penis, the bag hanging over the breasts, the hips; the nude genitals. The sense of the story is condensed in those sketches of acts, fixed in the perception, as a presage of the sense of this encounter. The repetition of the series evinces the culmination point of the contract, silence. Each series reinvents the attitudes, tensions, edges, positions, and schemes of the effigies. Beyond the secret impulse of secrecy, its useless and irremediable pleasure, what unveils itself is the impossible truth of that fixed gaze. Alpern's photographs reject any will to revelation: they fully exhibit the darkness of the obsession in those discontinuous, residual stories. With them, they stress the fascination, cruelty and enigma of repetition. The dismembered narration, made of juxtaposed images, reveals the obscure yet reticent fidelity of the secret passions of the gaze. Thus, the gaze is pervaded by the distress and the shudder of a mute story, of secrecy.

To look at those photographs is to restore the violence of our own obsessions, to imbue our memory with those images, to etch on them our own ghosts. To recover in the secrecy of what we see the senseless feverish images of figures which are the object of our intimate, secret siege. Before those images, our own story resolves into a mute crumbling. To the discontinuity of the series, our own memory, our desire, fasten the speechlessness of their own history, as opaque and unpronounceable as those unclear folds of fusing bodies, of indifferent and silenced pasts.

NOTES:

[1] Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 68.

[2] *Cfr.* Roland Barthes. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

[3] Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973, p. 19.



Pages 28 -35



Sophie Calle

Marisa Giménez Cacho

María was an artist, but the work she did had nothing to do with creating objects commonly defined as art. Some people called her a photographer, others referred to her as a conceptualist, still others considered her a writer, but none of these descriptions was accurate, and in the end I don't think she can be pigeonholed in any way. Her work was too nutty for that, too idiosyncratic, too personal to be thought of as belonging to any particular medium or discipline. Ideas would take hold of her, she would work on projects, there would be concrete results that could be shown in galleries, but this activity didn't stem from a desire to make art so much as from a need to indulge her obsessions, to live her life precisely as she wanted to live it.

María Turner, a character from *Leviathan*, a novel by Paul Auster.

Paris, 31 October. I call Sophie Calle to make an appointment to see her. I want to show her an issue of *Luna Córnea* and interview her on her book *L'Hotel* (Ediciones L'Étoile, Paris, 1984). She says that she does not have time since she is going on a trip the next day. After much insistence, however, she finally agrees to see me for fifteen minutes.

I take the subway to the Malakoff Station, cross the street, and enter the garage of a modern apartment building. Sophie Calle's apartment is on the ground floor, which one enters through a garden. The space is large with high ceilings and I am amazed by the huge windows. We sit down and she offers me some orange juice. Behind me she has two stuffed bull's heads on the wall that I find brilliant and beautiful. Between the bull's heads there is a photograph taken by Diane Arbus of a lady swallowing knives in a circus.

"Where did you get the inspiration to photograph rooms?" I ask Sophie Calle. She looks at me suspiciously. "What relationship is there between a text and an image?" I ask. "It is obvious," she answers, rising to go and get something.

I sip my orange juice as I look at the Sevillian allegory that covers the wall: a chrome of the "Macarena Esperanza," melted down candles, photographs of bulls and bullfighters.

"Here is almost everything. You can take it with you," she says giving me *Relatos* (the catalogue of a retrospective exhibition: 1979-1996, Barcelona: La Caixa Foundation, 1997). We talk about other things and then I thank her for the book and leave.

Almost all of Sophie Calle's work explores intimacy and people's private lives. She provokes and documents unusual situations that come out of reality and are directly related to her life, herself, and her experience. For example: she invites friends over to spend the night and photographs them while they are asleep; she meets a man and follows

him secretly through Venice; she asks blind people what their idea of beauty is; she finds a lost telephone book on the street and calls the people in it to ask them what they think about the person who lost the book. In Jerusalem she goes to public places that have intimate memories for the person who accompanies her. One time, Calle even had her own mother hire a detective to follow Calle for a whole day.

The initial motive for each of these projects is inversely proportional to Calle's curiosity. Between the territory of work and life, there is no frontier other than the eye. Calle's eye does not judge, nor does it propose conclusions, but rather it offers the testimony of an experience.

Sophie Calle defines herself as a narrative artist. Photography and text are what sustain her ideas. She has exhibitions, publishes books, creates installations and works in film. Most of her photographs are, in themselves, uninteresting. They are resisters, visual accounts of places, objects, and people. The temperate texts that accompany the photographs are like inventories and have the simple and intimate tone of a diary or log.

Her work can be defined as emblematic: containing hieroglyphics, inscriptions, and symbols in which a figure is represented along with a footnote. Calle writes on a subject that states or completes the significance of the image or anything that is the symbolic representation of something else.

Sophie Calle's stories evoke the relationship between being and being in a place, they study the idea of observing and being observed, and they reveal personalities, desires, and secrets.

In *L'Hotel*, the photographs show the space and the intimacy in which Sophie Calle trespasses, pries, asks, and searches. She carefully registers signs and experiences. The images are divided into a series of photographs where each one corresponds to a different room with its own accompanying text. First there is the empty and clean room. Then, there are certain hints that the room is being occupied. Then she exposes changes in the distribution of furniture, sheets and cushions thrown about, clothing and shoes in closets and drawers, locked suitcases, cigarettes, agendas,, postcards and magazines. In the bathroom there are medicines, deodorants, make-up and dirty clothes. All these objects tell us about who is living in the room. They reveal information and also create intrigue.

THE HOTEL

On Monday, February 16, 1981, after a year of trying and waiting, I was finally hired as a temporary chambermaid for three weeks in a Venetian hotel: Hotel C.

I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor.

In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and the way this succession of people staying in the same room set up their temporary homes. I observed through details lives which remained unknown to me.

On Friday March 6, the job came to an end. S.C.

Room 44

Monday, 16 February, 10 a.m. I enter room 44. Only the bed on the right is unmade. There is a strong musty odor. I open the windows. At first glance it looks like a man is there because beneath the suitcase rack there is an enormous pair of shoes. On the suitcase, which is locked, there are some postcards written in German and addressed to Basle. His breakfast was a simple cup of coffee. He hadn't touched the banana. In the closet there is a sheepskin jacket. In one of the pockets I find an agenda written in German, a language I do not know. On February 24, I came in at 3 p.m. and again at 5 p.m. to find only one legible word: Nietzsche. In another pocket I found several objects that I placed on the bed to photograph. Three handkerchiefs, a brush, two saltshaker lids, and two medical prescriptions from the Basle Hospital (on one I can read "Aspirin"), a ruler...

In the bathroom there are men's products and three rubber gloves. The man uses the cologne Nouvelle Image. *I photograph the closed suitcase, the indecipherable postcards with all their useless indications. I hear a noise on the stairs, I hide my camera in a bucket. He enters. He has a friendly smile. In broken Italian, I think he says, "Thank you for your kindness" and he gives me a few lira. My first tip. I smile back at him and leave the room.*

11:30 a.m. He left without making himself known.

The man forgot his handkerchief on the pillow. (S.C.)

Room 26

Saturday, 28 February, 11 a.m. I enter room 26. I quickly move toward a pair of black shoes filled with paper that have caught my attention. The twin-sized beds are unmade. On the pillows there are two flannel pijamas. The one on the right is green with white trimming and the one on the left is red with blue trimming. On the bedside table on the left there is a pair of glasses, a furry toy bear, and a manicure set. In the drawer of the bedside table on the right, there are three pornographic magazines: Tenera Notte, Caballo *and* Super. *I open the closet and find a sweater with an embroidered vest. In the drawers I find three blouses, two sweaters and a pair of trousers. None of these clothes are masculine. In the bathroom there are two cases. One is a make-up bag. I open a suitcase. In it I find a pack of Marlboro cigarettes, several pairs of light blue socks, a scarf and a leather wallet that contains the passport of Anna L., height 1.53 meters, brown hair, born in Milan in 1956 and naturalized as a Swiss citizen. Another document also contains the name of Anna L., and reveals her pastimes and tells me that she is a bus driver, that she has taken a first aid course and that she has a* Lancia Fulvia.

Inside the interior pockets of the suitcase I find a rolled-up ball of handkerchiefs and newspapers. There are also some documents, tickets to the Tombola Moderna, *and an identity card with the name Carla P., Italian saleswoman, resident of Padua, stamped on it. Among these items there is also a wedding photograph (the bride is Anna L., and the bridegroom has a beard and wears glasses). There is also a group photograph that shows three women on a fishing trip; I recognize Carla and Anna.*

Sunday, 1 March, 11:10 a.m. There seems to be no noticeable change in the room. The pijamas are in the same place —the red to the left and the green to the right. When I open the drawer of the bedside table I see that the pornographic magazines have been moved. Now Tenera Notte *is on the top of the pile. I leaf through the magazines. The cleaning is finished.*

Monday, 2:10 p.m. They have left. There are two glasses on the bedside table to the left and two bottles of Coke on the bedside table on the right. Like a memory of their presence, they left the magazines in the garbage. (S.C.)



Pages 36 - 41

The Time We Spent Together

Yvonne Venegas

• I have my theories about relationships such as ours. I believe that having shared the maternal womb has assigned each of us the temperament that would belong to only one individual. Therefore, one can say that at birth our temperaments were at the opposite extremes. Perhaps this is like a couple who has been together for many years, accustomed to being together, and adjusted to being part of the other.

• I don't think anyone likes to be told to follow another person. However, the truth is that I do like to observe.

• I have been asked many times if taking photographs of Julieta is like taking photos of myself. But to live with someone who is physically the same as you since birth does not convert you into her mirror but into an opposite.

• When she does not look at me, it makes me feel less inside.

• Perhaps I want to take lots of different photographs of Julieta so that I am assured a place in her memory. Perhaps Julieta does not always let me take photographs of her because she does not want to assure me that place.

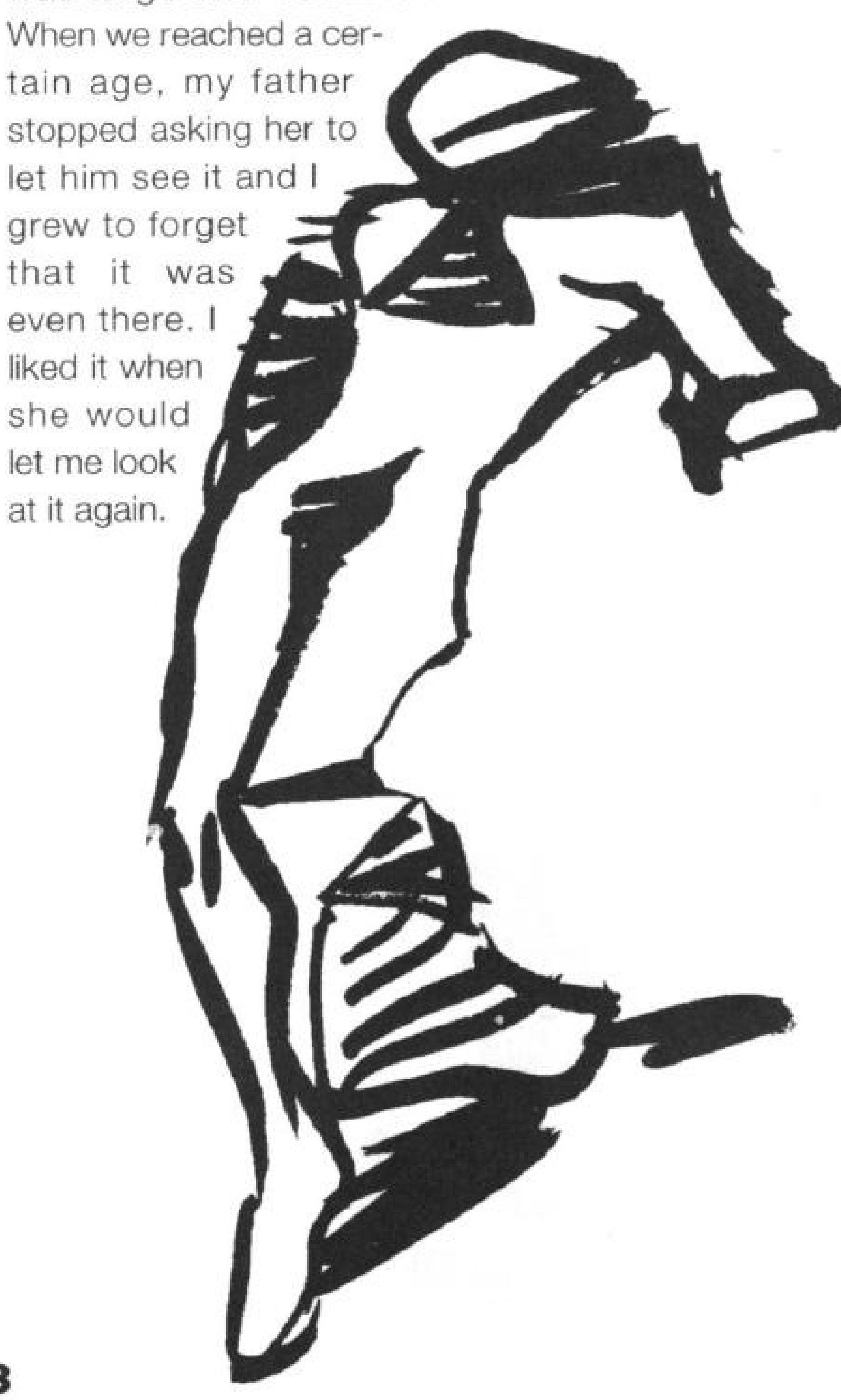
• If I am abandoned, I will be left only breathing, allowing the wind to take my bones like a dry leaf, like a dry leaf. (These are the lyrics from Julieta's song *Verdad.*)

• I do not know what she writes in her diary, but I believe that she will continue to be a mystery to me. Ever since I can remember, there were times when we were angry with each other such as when she left the light on in our room when I wanted to sleep, knowing that I couldn't sleep. She just continued reading and it seemed to me it took her forever.

• I do not know if it was because of her coldness at those times, but I still have a strange respect for her diaries. As much as I may be dying of curiosity to know what is written in them, there is something that does not let me read them.

• I do not understand the tendency I have to always end up in threes. I don't know what it is to be a part of a couple, only two. It is as if I am always placing someone else in my relationships. My boyfriend and me, and Julieta. Julieta, her boyfriend, and me. Julieta, her friend, and me. Julieta and me, and our father. Three are two, two is one.

• Julieta and I had moles and our father was able to tell us apart by looking at them. Since mine was on my right arm it was quite easy to see and because it had hairs growing out of it, my siblings used to tease me and say that it was the kind that belonged on a witch. Julieta had hers on her left leg; it was large and beautiful. When we reached a certain age, my father stopped asking her to let him see it and I grew to forget that it was even there. I liked it when she would let me look at it again.



Pages 42 - 47

Family-Building

Javier Ramírez Limón



I take up residence in a hotel that surely will not stand even the most benevolent movements of the soul. There is a wall clock, as if to remind me that time will undoubtedly pass in observation. There is most probably a sofa —the kind that are made for the urgency of comfort...

And I understand comfort: mother, father of all vices. And I think: for some time now you must have shrunk some, perhaps even ten centimeters.

And it is because one is born small and must die small. And if I feel that I am shrinking, it is because I have begun to die...

"Before your death, mother, you were also dead. I knew that I had to begin to rebuild you. You, my father, and my siblings —my own figurations— are what is left of distance, time, and my memory. It is no longer that tactile and obscene evil that chases memories away; you know that sooner or later memories become useless."

In an old hotel in the center of the city, I decided that my mother would be my lover and my father a stranger. From friends I made my siblings and out of one I made many. Who cares who is who, they are all together now and that comforts me.

And in comfort and the furtive encounter I rebuilt myself. I remade myself into another... in a hotel in the city.

The Airbrush and the Scalpel

David King

Like their counterparts in Hollywood, photographic retouchers in Soviet Russia spent long hours smoothing out the blemishes of imperfect complexions, helping the camera to falsify reality. Joseph Stalin's pockmarked face, in particular, demanded exceptional skills with the airbrush. But it was during the Great Purges, which raged in the 1930s, that a new form of falsification emerged. The physical eradication of Stalin's political opponents at the hands of the secret police was swiftly followed by their obliteration from all forms of pictorial existence.

Photographs for publication were retouched and restructured with airbrush and scalpel to make once famous personalities vanish. Paintings, too, were often withdrawn from museums and art galleries so that compromising faces could be blocked out of group portraits. Entire editions of works by denounced politicians and writers were banished to the closed sections of the state libraries and archives or simply destroyed.

At the same time, a parallel industry came into full swing, glorifying Stalin as the "great leader and teacher of the Soviet people" through socialist realist paintings, monumental sculpture, and falsified photographs representing him as the only true friend, comrade, and successor to Lenin, the leader of the Bolshevik Revolution and founder of the USSR. The whole country was subjected to this charade of Stalin-worship.

Soviet citizens, fearful of the consequences of being caught in possession of material considered "anti-Soviet" or "counterrevolutionary," were forced to deface their own copies of books and photographs, often savagely attacking them with scissors or disfiguring them with India ink. There is hardly a publication from the Stalinist period that does not bear the scars of this political vandalism, a haunting example of which can be seen in the defaced portrait of Zelensky. The grim but not unusual story of the picture's unfortunate subject is worth studying in detail.

Isaak Abramovich Zelensky joined the Bolshevik Party in 1906 at the age of sixteen and took an active part in the October Revolution of 1917. In 1922 he was elected a full member of the Central Committee of the Communist Party. As secretary of the Moscow Party organization, Zelensky served on the commission that arranged the burial of Lenin in 1924. In the fall of that year, however, Stalin attacked Zelensky for "insufficient hostility to Kamenev and Zinoviev," who were at that moment in opposition to the future dictator in the power struggle that followed Lenin's death. Zelensky was packed off to Tashkent for seven years to become secretary of the Central Asian Bureau, but was recalled to Moscow in 1931 to run the state consumer distribution network. Zelensky was a conscientious, hardworking revolutionary turned party official, albeit one who, like many others, was deeply concerned about the advance of Stalinism.

In October 1937 Isaak Zelensky was arrested, on Stalin's orders, as an "enemy of the people." The state prosecutor of the time was the universally loathed and feared Andrei Yanuarievich Vyshinsky. Vyshinsky plumbed new depths of cruelty in the late 1930s, when he willingly acted as Stalin's mouthpiece in the three notorious Moscow show trials. At these trials he had many of the "Old Bolsheviks" —those who had created the Revolution that he never took part in— put to death. False confessions to ridiculous charges were extracted from the defendants by sadistic interrogators. Independent defense counsel was unheard of. Confession was sufficient to convict.

Soon Vyshinsky and Zelensky were to meet face-to-face as prosecutor and victim. The third and last Moscow show trial took place in the House of Trade Unions in March 1938, where Zelensky appeared alongside twenty other defendants, the most prominent of whom was Nikolai Bukharin. Vyshinsky accused Zelensky of having been a tsarist police agent since 1911. He was said to have used his position as head of the state distribution network to sabotage the distribution of food by "spoiling" fifty truckloads of eggs, as well as "throwing nails and broken glass into the masses' butter with a view to undermining Soviet health." With most of his codefendants, Zelensky was sentenced to death and shot. For his endeavors at the trials, Vyshinsky was rewarded by Stalin with a seat on the Central Committee.

The haunting image of Zelensky's defaced photograph surfaced nearly half a century later. One night in 1984, I made my way up Kirov Street, which was ill-lit even by Moscow standards, to the studio of Alexander Rodchenko. An archway led into a claustrophobic courtyard hemmed in by several tenement blocks. The studio was situated on the tenth story of one of these and there was no elevator. I began the long climb up.

Rodchenko was one of the heroes of Russian art, design, and photography from the avant-garde period at the time of the Revolution until the late 1930s. He was married to the equally gifted artist and designer Varvara Stepanova. During the 1920s their studio served as the editorial offices of *Lef* magazine, an arts journal under the editorship of the revolutionary poet Vladimir Mayakovsky.

Rodchenko died in 1956. Three generations of his family continued to reside in the apartment, and by 1984 very little had changed. Paintings by the master leaned against the walls as if he had just finished working on them. The dim light of naked bulbs cast dense shadows from tall cupboards and bookcases. The same dust, Rodchenko's dust, occupied the same crevices and the tops of the same books. I was there to see the books —strangely, the first person to have asked to see them.

Rodchenko had divided his working life in the 1930s between photography and his remarkable output of book and magazine design. Huge photographic albums, with titles like *First Cavalry* and *The Red Army*, lined the bookshelves of the Kirov Street studio, side by side with pioneering photomontages for special issues of the famous magazine *USSR in Construction*. But one book stood out from the others. It was called *Ten Years of Uzbekistan*.

Looking inside Rodchenko's copy of *Ten Years of Uzbekistan* was like opening the door onto the scene of a terrible crime. A major purge of the Uzbek leadership by Stalin in 1937, three years after the book's publication, meant that many of the official portraits of Party functionaries in the album had to be destroyed. The concept of "personal responsibility" had been forced on the whole country by the Stalinists during a vast campaign of vigilance against the regime's enemies. The names of those who had been arrested or had "disappeared" could no longer be mentioned, nor could their pictures be kept without the greatest risk of arrest. Petty informers were everywhere. The walls really did have ears.

Rodchenko's response in brush and ink came close to creating a new art form, a graphic reflection of the real fate of the victims. For example, the notorious secret-police torturer Yakov Peters had suffered an ethereal, Rothko-like extinction. The face of party funcionary Akmal Ikramov, veiled in ink, had become a terrifying apparition. And there, suffering a second death, was Isaak Zelensky, his face wiped out in one great blob and his name obliterated in the caption beneath.

This defacing, forced upon

Rodchenko, is only one example among thousands of similar actions from the Great Terror and beyond. The libraries of the former Soviet Union still bear these scars of "vigilant" political vandalism. Many volumes —political, cultural, or scientific— published in the first two decades of Soviet rule had whole chapters ripped out by the censors. Reproductions of photographs of future "enemies of the people" were attacked with disturbing violence. In schools across the country, children were actively engaged, encouraged by their teachers, in "creatively" removing pictures of the accused from their textbooks. A collective paranoia stretched right through the period of Soviet rule.



The Commissar Vanishes

Between 1929 and 1953 was the era of Joseph Stalin. He was a severe guide of the Socialist Soviet Republics and the lessons that his power achieved in both his propositions and against his enemies can be seen in his management of graphic information and artistic representations. This was an official version of the facts that aspired to be art; it was pedagogy in the schools and for the citizens; it created an internal censure in the very marrow of consciousness, causing civil, physical, and photographic death to his detractors.

Art under Stalin was the art of the airbrush and the scalpel. It consisted of retouching, which took certain, undesirable people of the regime out of view. An example of this is Alexander Malchenko. He was present in one group photograph of the Union Struggle for Liberation of the Working Classes of St. Petersburg, taken in 1897. Forty years later, after being arrested and shot on charges of sabotage, he is missing from the same image as he now lacked the merits necessary to continue to appear beside an immaculate Lenin. Documents are also invented. We can see this in the manipulation of a 1925 still from a movie —taken the ninth of January by Vyacheslav Viskovsky— and which is a direct testimony to the march that was repressed by the Czarist guards in front of the Winter Palace twenty years before. However, this was an event that the cameras never witnessed. Disappearances and blockouts: Leon Trotsky was neither there, beside or in front of the first leader of the Russian Revolution, in the Red Square in Moscow during the celebration of the second anniversary, nor was he present on the day that the Soviet soldiers left to fight on the Polish Front and when Lenin harangued them outside the Bolshoi Theater on May 5, 1920. However, some photographs show that he was.

The documentation of these events can be found in the recent book by the scholar and collector David King, who was the art editor for the *London Sunday Times* between 1965 and 1975. King spent thirty years investigating the interfacing of Soviet graphics. King's *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia* (Metropolitan Books) is a magnificent text on the iconographic archaeology and "reading" of historical images. The disappearances and tricks that King documents on Stalinist censure are resources that continue to be used by other governments. They remind us of the malleable nature of photographic testimony. Taken from this book, *Luna Córnea* offers its readers an introduction to this author and some of his finds.

Alfonso Morales

Pages 58 - 65

On the Trail of the Soyuz-2

*Piotr Muraveinik**

* From the Moscow Science Academy

During the space race between the United States and Russia, political factors carried more weight than purely scientific ones. The need to beat an adversary created pressures that accelerated numerous imprudent missions that were taken on without full guarantees. NASA always maintained a position of open and transparent information, while we Soviets protected our space program within an impenetrable secrecy. Perhaps this was because, far from the hypocrisy created by the Cold War, we recognized that the exploration of the cosmos —which was controlled exclusively by the industrial/military branch of the government in the U.S.S.R.— did not bow to the noble task of expanding the horizons of humanity, as the capitalist propaganda claimed. The Russian space program constituted a medium-term goal to control the Earth. Let us not forget: the technology of rockets was nothing but the technology of missiles.

Until recently, this secrecy created for state reasons completely enveloped our space program. Glasnost, overseen by Mikhail Gorbachov, progressively corrected this situation. The consequence of this has been the creation of the Sputnik Foundation in 1987, for example. This foundation was created to disseminate Soviet achievements in space without hiding anything or embellishing history. Thanks to the opening of prohibited files and the declassification of documents, researchers have brought to light numerous events. For example, today we know that the first human flight into space, made by Yuri Gagarin on April 12, 1961, was on the verge of failure: the Vostock-1 began to rotate out of control as it entered the Earth's atmosphere and the module didn't separate from the capsule. It was only by chance that the separation occurred at the very last minute. Another memorable episode, only recently acknowledged, involved the affectionate dog Laika. Laika was blasted into space on November of 1957. However, her capsule was thermally sealed incorrectly against the friction of the atmosphere and this poor animal was burned up only a few seconds after takeoff. For great ills, great remedies: Laika's carbonization was concealed by her immediate replacement, another similar-looking dog and, therefore, no one knew about the swap. The mission was aired as another great triumph for Soviet technology when, as most everything, it was prestidigitation.

The Russian space program did not take a human life until the flight of the Soyuz-1. Piloted by the engineer/colonel Vladimir Komarov, the Soyuz-1 was blasted into space on April 23, 1967. Its mission was to test navigational systems under real flight conditions as well as attempt the assembly of spacecraft in orbit. However, Komarov suffered endless problems which forced him to abort the mission after only twenty-four hours. On its return, the spaceship reentered correctly but then proceeded to smash into the ground, since the parachutes that cushioned the spaceship's fall failed to open correctly. Posthumously, Komarov was named a "hero of the Soviet Union."

The Soviet authorities nervously chose to ignore this crash, as all their expectations rested on conquering the moon. And, as

calamities never occur in single numbers, the exalted Gargarin, who had been trained as a "shadow" or substitute, died shortly thereafter on March 27, 1968, while piloting an airplane. The fatal end of this other "hero of the U.S.S.R" is still being questioned. Today in Moscow rumors continue to abound that in reality Gargarin did not die but was "retired" to a psychiatric institution to repress his strong popularity and his ascendency within the PCUS.

However, it is the strange epic of the pilot/cosmonaut Ivan Istochnikov that surpasses all the limits that we might like to place on sense and credibility. After the previous two consecutive disasters, the Soviet authorities were unable to admit yet another failure. The country's supremacy was beginning to appear seriously compromised with the Apollo program (now ready to launch a mission to orbit the moon). Knowing about these plans, the Soviet engineers attempted to outdo the Apollo program with a great mission which would also allow them to make up for Komarov's tragedy. Security measures were tightened and all appeared to augur a satisfactory result. On October 25, 1968 at 9:00 GMT (12 Moscow time) from the space center of Baikonur, the Soyuz-2 was launched, piloted by Coronel Ivan Istochnikov. The next day the Soyuz-3 was launched at 9:34 GMT, with the pilot/cosmonaut Lieutenant Coronel Giorgi Beregovoi on board. This mission was to couple the two spaceships together. "Soyuz" in Russian means



"union." The route to the moon, as seen by the Soviet scientists who did not have a rocket launching pad like the Saturn, consisted of establishing an orbital base around the Earth for several spaceships and, from there, without the obstacle of the Earth's gravity and the friction of the atmosphere, launch a rocket toward the moon. In order to accomplish this goal the success of unifying the spaceships in orbit was crucial.

On board the Soyuz-2 also carried a dog for experiments on the effects of microgravity on the biology of living organisms. Kloka, the dog taken by the cosmonaut Istochnikov, became the first canine in history to wear a pressurized spacesuit with support systems to leave the capsule and float in the cosmos' void. On October 26th, the Soyuz-2 waited in orbit for the arrival of its sister ship, which was in a transfer orbit. When they united at 16:23 GMT, the two Soyuzs twice tried to join together, but they lost distance and contact. From this moment,

Istochnikov failed to transmit any further messages and it appeared that he was having trouble with the SAU (Automatichenskogo Upravleniya System, a kind of "automatic pilot" in spatial navigation). On the following day when the spaceships made contact again, Istochinikov had disappeared and the spaceship appeared to have been struck by a meteorite. The cameras and the measuring instruments aboard the spaceship did not register abnormalities. The mission of the Soyuz-2 was aborted from the control center in Kaliningrad and forced to return to Earth. Inside the spaceship the pilot's belongings —his notes, manual camera and black box— were found intact. But there was no trace of Istochnikov or of the dog, Kloka.

Scientifically nothing was ever proven and numerous conjectures abounded about this enigma. The Soviet authorities were incapable of admitting that there had been another fiasco and so they created an official version of the facts: they declared that the Soyuz-2 had been an automated flight without crew. Officially, Ivan Istochnikov had never existed. In order to quell any rumors they banished Istochnikov's family to a sharaga in Siberia and threatened the cosmonaut's colleagues. The archives were doctored and the photographs retouched. Suddenly the cosmonaut's life and work were erased. His body was lost in space and his memory was lost on Earth. The façade of history was molded at the whim of the darkest interests.

Slowly, however, with Perestroika the pact of silence and fear imposed on the engineers, technicians, and cosmonauts who knew the events was lifted. The secret documents were made accessible and the researchers were able, in some measure, to reconstruct the events. True memory erased the Machiavellian lies and the figure of Ivan Istochnikov was publicly rehabilitated. With the information available, the Sputnik Foundation contracted me to research this passionate and tragic episode of cosmonautical history in which, to parody Oscar Wilde, we exposed not only how nature is greater than art but also how reality is greater than the most fantastic science fiction. None of the rational explanations —sabotage, accident, suicide, abduction— was convincing. Even if the State's pipeline systems or the cunning control of tests and data are no longer enforced under the paternalistic belief that the ghosts we might find will be unbearable or even if the veil of secrecy is lifted, the fact is that the Istochnikov case continues to be an unsolvable enigma.

The Catalan photographer and researcher Joan Fontcuberta, in whose work the truths —or lies— of images have been placed at the service of natural history, has sent Luna Córnea *his most recent finding, "Sputnik." This is a dossier/book containing Cyrillic characters, scientific diagrams, snapshots, geological information, and photographs produced by an electro-optic catheter (among its other documents of proof), which show our world as it was when it was divided by the Iron Curtain and the heavens contained a furious race between Soviets and North Americans. It describes the unknown adventures of Ivan Fiodorovich Istochnikov, a chess player navigating through sidereal space, "a life liberated from the cosmos," according to the article reproduced here.*





Zyklon-B

Horacio Muñoz

The infamous science of the "final solution" and the details about the extermination of prisoners at the Nazi's Auschwitz-Birkenau concentration camp travelled a long road before they were known. The archives that documented the techniques used in massive extermination were shared by Poland, the two Germanies before the unification, the ex-Soviet Union, and Israel. Subjected to the freeze of the Cold War, testimonies were finally uncovered by the effects of Glasnost and Perestroika. The pharmacologist Jean-Claude Pressac reconstructed the puzzle of industrial death in this small village, through which trains out of Kraców and Oderberg passed, and which was a great factory of human ashes. The result of his work was *Les crématoires D'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse* (CNRS Editions, 1993), source of the images and information of this article.

In the 1920s, several cyanogen substances (generators of hydrocyanic gas) were tried as pesticides in the United States. These were tested in abandoned areas and buildings where there could be no risk of contagion. In 1928, in New York City, the Public Health Service conducted tests with different gases for fumigation in quarantined areas. The experiments consisted of using mortar cement to perfectly seal the floors and ceilings of two rooms in an abandoned building. In the wall that separated the two rooms, two perforations were made at different heights to test the circulation of the poisonous gases. The groups of rats were placed in cages at different heights from the floor. In their report, the scientists C.V. Akin and G.C. Sherrard concluded that of the five different chemical cyanogen products used in their tests, it was Zyklon-B which appeared to be most effective for fumigating as it could be used in small doses and did not leave residues of hydrocyanic acid.

The first documentation of the use of Zyklon-B in the Auschwitz (Oswiecim, Poland) concentration camp refers to its use, in the week of July fifth to the eleventh, 1940, for fumigating the barracks of the SS Guard, which were infested with parasites. At this time a cremation oven already existed at the camp, which had a double muffle (incineration cavity) heated with coke (a porous carbon). It was estimated that the oven could incinerate from 30 to 36 bodies every ten hours.

The German concentration camps were built for the purpose of sheltering the numerous opposers to the Reichstag, the majority of whom were communists. However, due to the high mortality rate within the prisons, in 1937 the SS, through the Building Association, realized the necessity of incinerating within their own facilities. The German firm Topf und Söhne of Erfurt was placed in charge of providing the cremation ovens at Dachau, Buchenwald, and Auschwitz. These were

Polish camps where, in 1940, the Nazis had built a quarantine camp that housed close to ten thousand Polish prisoners of war. In 1941, Himmler, who was the head of the SS, decided to enlarge the premises at Auschwitz so that it could hold up to 30,000 prisoners. In the neighboring area of Birkenau, he also created a camp for 100,000 prisoners of war. By the 16th of September, 1941, Auschwitz was equipped with three cremation bi-muffle ovens with coke burners, which were installed under the supervision of the chief engineer of the Topf Company, Kurt Prüfer.

A devastating typhoid epidemic was the reason for the rush to accelerate a complex machinery for massive extermination. The first of these occurred at the Auschwitz facilities (December, 1941). This consisted of exterminating two hundred and fifty patients with incurable typhoid and six hundred Soviet prisoners, half of which were considered communist fanatics. In a closed space these prisoners were exposed to the poisonous vapors of Zyklon-B. With the warmth of their naked bodies, the victims generated enough heat so that the hydrocyanic acid absorbed in the silica would evaporate and reach lethal concentration levels. The cadavers, whose hair and teeth had been ripped out, were taken out after the chamber was ventilated and dragged to the incineration area, where they were burned.

In 1944, at the height of the massacre of war criminals (who were mostly Polish Jews), the perfecting of the incineration systems and the better control of hydrocyanic acid doses allowed for the establishment of a cycle of poisonous vapor explosions which lasted from sixty to ninety minutes. Five hundred grams of Zyklon-B were sufficient. In this way, death came quickly to the prisoners who were placed in a chamber that measured only fifty square meters. The population, composed of children, women, and the elderly, were not considered material for hard labor. This method made it possible to cremate as many as one thousand bodies a day.

Zyklon-B was created in the first decades of the century by the German company Degesch. This gas, which is absorbed in the porous surface of silica granules, evaporates at 27 degrees centigrade, and in the presence of minute quantities of humidity. The gas is made up of hydrocyanic liquid acid (HCN), a highly toxic substance whose lethal dose is a minimum of 60mg and, with 4% to 10% of chloropicrin or nitrate-chloroform (C13CN02), it becomes a pesticide that is a strong irritant to the digestive tract and skin. When inhaled, Zyklon-B is toxic and contains a lachrymatory substance, chloroform ethyl (C3H5O2CI).



The Sinking of the Titanic

Alfonso Morales

It was an explosion of fifty tons of dynamite that initiated the construction of an artificial sea at El Rosarito, in southern Baja California. In this tank, with a capacity for 17 million gallons of water, a fake luxury cruise ship nose-dived before the strong camera lights. This new S.S. Titanic was a ninety percent replica of the original ship that sunk in the Atlantic Ocean on April 15, 1912. The "sinking" was only one of many tricks that director James Cameron used to create a movie with greater technology and more money than had ever been spent on a film in Hollywood's history. Filmed between September 1995 and March 1997, the movie cost over 200 million dollars. With this new Titanic, property of Paramount and Twentieth Century Fox, and its torrent of images and gadgets, the interminable sinking of the twentieth century's ghost ship continues. However, its true remains rest, without peace, in its marine cemetery 700 miles to the east of Halifax, Nova Scotia. The photographer Eric Goethals was a witness to the creation of this cinematographic spectacle worth millions of dollars. It is a simulacrum that, like other previous enactments of the event, does not completely reveal the total mysteries of the tragedy or the final drift of its last passengers and crew. The best compendium to the voices of that disaster continues to be "The Sinking of the Titanic" (1978) by Hans Magnus Enzensberger. This is an epic poem, which Heberto Padilla translated and published with Anagrama in 1986. It is from this extraordinary book that we reproduce *Canto XXI*, devoted to the retrospective omens and secret signs, known or invented by survivors, that are of no use to those who were drowned with the Titanic.



CANTO XXI

Afterward, like always, all the world had seen it coming,
except us, the dead. Later, omens
abounded, as well as rumors and filmed versions.
Someone mentioned the dog race
celebrated on deck C, strange sport
for a ship. They had prepared metallic hares
with shiny paint, moved by an ingenious mechanism,
to incite the greyhounds into their illicit efforts.
They recalled how many needy passengers lost
their last guineas in that monotonous pastime. And
not to mention the crack in the boat's bell, and the fact
that the Château Larose '88 Bordeaux, which had been used in the
ship's launch, had turned sour. And what about the mysterious conduct
of rats in Queenstown (the last stop of the trip),
and the silenced, bloody fury
in the ship's chapel. Ominous accidents,
unnameable vices, but why should we feel
guilty? How were we to know that the duchesses
were whipped under the game tables? Or that the underage
girls begged for help through the ventilation
ducts or that, in the Turkish baths, hermaphrodites
showed off their orifices? Now, retrospectively,
the whole world claims to have heard the sound of an organ,
though human hands did not play it, and that it spent the night
emitting profane tonalities as a last warning
to all of us.
"Divine Nemesis." It is easy to say this, once it has happened!
The next to the last words of a solemn gentleman
before leaving to go to sea:
God himself could not sink this ship! Well,
we did not hear him. We are dead. We knew nothing.

Pages 74 - 79

Mother Mary Island

Latitude North 21°36′ Longitude West 106°35′

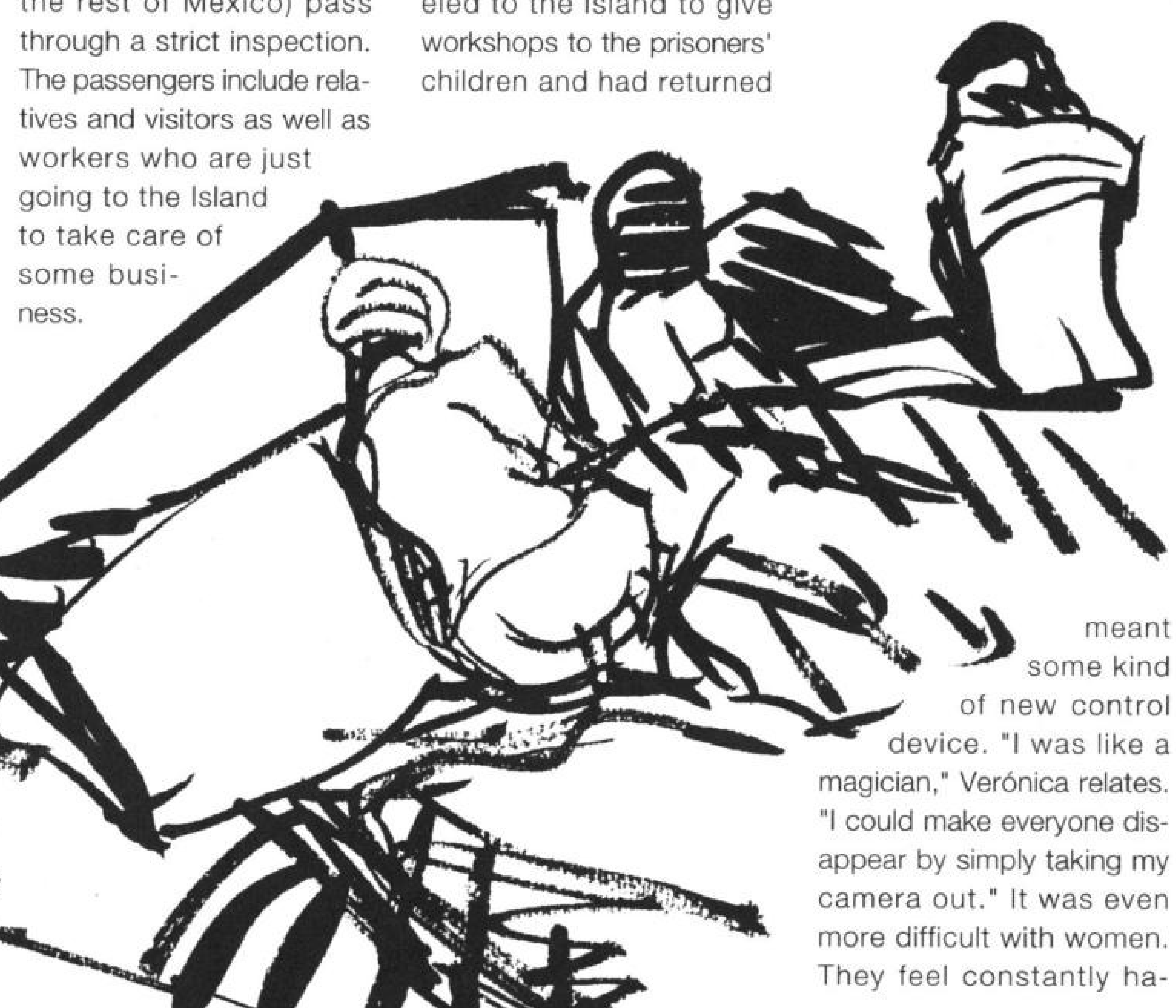
Patricia Gola

It took Verónica Macías an entire year to obtain permission from the Ministry of the Interior to realize her project of photographing life on the Island. She was permitted to travel there four times, and stay only three to four weeks at a time.

To arrive at that unreal, nearly utopian place, you must depart from the port of Mazatlán in a cargo boat, sharing it with about a hundred other passengers filling the deck on the every-Thursday trips to the Island. The boat leaves in the afternoon, and twelve hours later arrives at the pier where all those coming from the "continent" (which is how prisoners and their families refer to the rest of Mexico) pass through a strict inspection. The passengers include relatives and visitors as well as workers who are just going to the Island to take care of some business.

Verónica was attracted to the Island and wanted to document the visible traces of such a state of isolation, the sensation of not belonging, the exile imposed by the Island (any island, but especially this one). The idea came to her through a puppeteer friend who had traveled to the Island to give workshops to the prisoners' children and had returned with endless stories to tell. Verónica thought it might be possible to transform those stories into images.

The prisoners were extremely distrustful. The fact that someone from the "continent" was coming to take pictures of them surely meant some kind of new control device. "I was like a magician," Verónica relates. "I could make everyone disappear by simply taking my camera out." It was even more difficult with women. They feel constantly ha-



Verónica Macías is 29 years old, and she's been a photographer for nearly ten of those years. In 1993 she began a project to document life on the Marías Islands (located in the Pacific Ocean, off the coast of Nayarit) where, in 1904, Mexico's then-president Porfirio Díaz established a "model" prison. Verónica is currently working on a project photographing children suffering from autism, yet another form of isolation.

rassed —and they are. Living on this piece of land are about 2,000 men, 40 women and an uncertain number of children, many of whom have never stepped foot on the "continent." For them, as for their parents, life begins and ends on the Island.

It was Guama, someone both respected and feared on the Island, who served as Verónica's guide and who often told her where to look, how to capture that reality existing underneath what is visible, how to look beyond that misleading, fictitious existence of a coastal town surrounded by palm trees and modest little homes. Guama, nicknamed after a character in a comic strip from the 1940s, was serving a sentence of 101 years, and had been on the Island for more than thirty.

"When the boat didn't arrive on the Island because of bad weather or some unexpected event, nothing was the same," remembers Verónica. The inhabitants of the Island were overtaken by a profound uneasiness, a biting sensation of abandonment and desertion.

Judith Martínez Ortega, who lived on the Island during another period as the prison director's secretary, tells in her memoirs: "There were dreadful days in which any word or any brusque gesture could awaken terrible instincts, and unleash hates and passions that seem absurd to me now, but there, they were intense, burning sensations. Days spent in a strange, stormy atmosphere. Any insignificant thing could instantly become a personal matter. No one preserved equanimity. If people couldn't love each, they hated each other. There was no middle ground."

Some of the images we present here reflect this terrible disquiet. Verónica's intention has been to capture the uneasiness that is part of the human condition, but also the isolation of men and women who experience situations that push them to the limits, in places located at the limits.



Pages 82-87

During the mid-seventies, the Viking spaceship took a series of unsettling photographs of the area known as Cydonia, to the north of Mars' equator. These photographs showed the figure of a sphinx with what appeared to be a human face that was several kilometers thick and tall. Around this structure, there seemed to be enormous buildings that were hundred of times larger that the Cheops pyramid in Egypt or the Sun pyramid in Teotihuacan. The similarities between these designs and those of the Egyptians, Mayas, the Peruvian Nazcas, the Man from Cerne Abbas or England's Stonehenge, among others, cannot be just a product of chance.

The Czechoslovakian astro-philosopher Andreas Morgenstern (Prague, 1945) is without a doubt one of the greatest authorities on the subject. After several attempts to contact him at his refuge in the Carpathian Mountains, he finally agreed to allow our magazine to publish sections of his *Archaeology of the Future*, a cult book on the evidence of cosmic life and intelligence on our planet.

Version and note: ***Mauricio Molina***

The Cydonian Sphinx

Andreas Morgenstern

It is evident that things do not begin when they are invented. Or the world was invented ancient.

Macedonio Fernández

7.3. THE EGYPTIAN CONNECTION

The most recent research on the ancient Egyptian pyramids, the discovery of the city of Cydonia (on Mars), and the discovery of a meteorite in Antarctica from the Red Planet (that contains fossils of bacteria) have shaken the whole world. As we know, the Egyptian pyramids, as well as the City of Teotihuacan (City of the Gods) were built with an accurate cosmic design that only now, at the end of the second millennium of our era, are we able to divine. The Egyptian pyramids are a stellar map, an exact replica of the Orion constellation as it was seen at the beginning of the pyramids' construction 10,500 years ago. The pyramids in the Giza area, with Cheops representing the Orion star, and the three small pyramids and surrounding construction of small villages conform perfectly to the shape of the Orion constellation (known to the Egyptians as Horus). The River Nile represents the Milky Way, and some of the knolls represent the small bordering stars. A small robot was taken into Cheops and it discovered a series of mysterious utensils and, most importantly, a forged metal object from a meteorite. This finding points to the fact, once discarded, that the Egyptian knowledge of mathematics, astronomy, and astrophysics was superior to what was commonly believed. And, without a doubt, it was comparable to our very own knowledge of astronomy. This recent discovery, by the French archaeologists/astronomers Robert Bauval and Adrian Gilbert, constitutes a portentous advance in Egyptian research and, above all, supports the connections between the ancient world and extraterrestrial civilizations.

What, therefore, does all this have to do with the City of Cydonia? On the one

hand it is paradoxical that the pyramids are lined up toward Mars and that, on the other hand —and this is what is most mysterious— the word "Cairo" (once known as El-Kahira, which means "the Victorious One" in Arabic), is also the name that the Egyptians gave to Mars. The City of Cydonia has a sphinx with the face of a gigantic warrior sporting a great, toothy smile. In Egypt there is also a sphinx, but this one is a woman-lioness. What could these two constructions mean? Differences aside, they are a "couple" and, therefore, a deep relationship must exist between them.

There is evidence that the Egyptians did not have instruments for examining the surface of Mars. However, this mysterious relationship exists. The other question we must ask ourselves is why do the Egyptian pyramids appear to point toward Mars while those on Mars appear to point toward the Earth?

The conditions for intelligent life on Mars are remote. Since the discovery of a meteorite in Antarctica, one can infer that life could have existed on Mars millions of years ago, though without the time necessary to produce intelligent life (or such as we know it). However, we can infer that those who built the City of Cydonia, a civilization sufficiently developed to build gigantic, kilometer-high pyramids, could have been creating, as Doctor Hurtak has postulated, space bases that were populated in the secret interior of the structures. They could have arrived from some faraway point, a planet that had the conditions to develop civilized life over thousands, if not millions of years, though not in the short "summer" of Martian life.

This is where Orion comes in. Since antiquity, Orion had been a constellation given the attributes of a warrior. The ancient connection between Mars and Orion can be found in the secret of Cydonia, and maybe, even, in the origins of life on Earth.

7.6 COSMIC WARRIORS

I have etched it in dust,
and my vengeance is in rock.

Edgar Allan Poe

Could a kind of contact have existed millions of years ago on our planet or maybe even a war? In order to explore this question, it is enough for us to recall the weapons of Varuna from the Vedic texts, which were capable of killing thousands of warriors, or the famous phrase "destroyer of suns" contained in the *Baghavad Gita*. Ancient Hindu texts, as well as the *Gilgamesh* epic, appear to document a battle of cosmic proportions carried out by the gods on Earth. The same occurs in *Popol Vuh*, the mysterious poem belonging to the Mayas, which invokes a group of stellar gods that were creators of man and life.

It is time now to move to the central area of the American continent and to South America, where the footprints of Cydonia are also felt in a powerful way. The most ancient American cosmology, developed by the Anasazi in New Mexico, the gigantic city of Teotihuacan —perhaps the largest of the ancient world—, the observatories of Uxmal, Palenque and Tikal built by the Mayans, and the designs of Nazca in Peru, have similar traits that could not have occurred by chance. They were all built to observe and be observed by the stars. The ancient peoples who populated America (just as the Celts, Egyptians, Chinese, and Hindus), were convinced that they were being observed by the stars.

It has been said that the Nazca designs are really landing strips and that the priests had to walk through the labyrinth of lines as an initiation rite. It is deeply disturbing that the most recent archaeological discoveries on the south coast of Chile conclude that the most ancient mummified bodies do not come from Egypt but from South America. In the time that the first mummies appeared in Egypt, about eight thousand years before our era, the ancient populations of Chile had already existed for at least fifteen thousand years. This discovery brings us to the irremissible thought that not only did there exist a connection between the peoples of North Africa and America but that, probably, it was these cultures who took their ancient knowledge to Egypt, the so-called cradle of the so-called Western civilization. As a matter of interest, vestiges of coca leaves, which come from the mountainous areas of South America, were found in Nefertiti's tomb.

Other examples of watching and being watched by the sky exist. There is the man from Cerne Abbas, designed by the Celts in England, who represents

a warrior (like Orion) with an erect penis and a mallet in his hand expressing fury —as if to create terror in the sky. This is akin to the ferocious expression of the Martian sphinx. This figure is similar to those found in the desert areas of California, which represent a man whose arms are open and who is surrounded by mysterious circles and lines that represent stellar shapes.

7.9 A HYPOTHESIS

As true nature has disappeared,
all can be nature.

Pascal

My colleague and friend, the astronomer/philosopher Aristides Acheropolus, in his unpublished *New Cosmogony*, indicates that the development of all civilization is divided into two stages. In the first we are able to discover the natural laws, and in the second we are capable of creating them. To begin with, we believe that these laws have been imposed on us by the gods, as in the *Gilgamesh*, *Bible* and *Popol Vuh*. It is later that the functioning of these laws is discovered and civilizations develop a technical culture and, later, a biotechnical culture. As of a certain moment the difference between the natural and the artificial slowly begins to dissolve, perhaps over several hundred years, until it becomes impossible to establish a difference. This is what Acheropolus calls the "Horizon of Pascal" (note the epigraph in this section). Finally, it comes to the point when civilization is developed to its full potential and is capable of modifying or even planning *new* natural laws. For a civilization to establish a cosmic "culture broth" is simply a strategy to populate the universe with intelligent life. Time, for this kind of civilization, is nothing more than another variable in a wider field of action since, from Acheropolus' point of view, all can be modified, inverted and suspended.

It is possible that our planet has had contact with a civilization of this nature. The meteorite from Mars discovered in Antarctica, with fossils of primitive organisms that are far more ancient than any found on Earth, makes us think that life on our planet originated in space. From a certain moment in human evolution, this is to say some tens of thousands of years ago, ancient man, in areas as remote as Central America, Peru, England, China, and Egypt, had the good fortune of contacting a civilization from Mars that revealed to humankind, perhaps with some violence, its cosmic origins. The designs and pyramids found all over our planet coincide in one way or another with the construction of Cydonia on Mars.

When we are capable of establishing a colony on Mars and the archaeological remains of Cydonia are explored, it is possible that we will discover the first cosmic link, which eventually (if we are able to create the natural laws necessary to travel through space and time) will lead us to Orion. There the Creators will await their human offspring who have originated from a small blue sphere, or third planet of the Solar System.



Pages 88-95

The Broken Mask

Alfonso Morales

This is a story about a halo and its destruction or a story about damnation because of a sacrilegious act. This is a tale searching for a vernacular R.L. Stevenson, a movie filmed by Alfonso Corona Blake or Alfredo B. Crevenna in the America Studios, or a matinee at the Cosmos Cinema. It is a legend that the Mexican photographer Lourdes Grobet knows and demands to be taken seriously as all matters in which superior powers manifest themselves.

This is one of the mysteries that Lourdes Grobet learned about between 1980 and 1992, while she was dedicated to the double life of men and women who worked at their craft —or destiny— in the sport of wrestling, with its headholds and thumps. This was also during the time when she became the Rubens or Velázquez portrait painter to the court of coarse and expert wrestlers, following them in and out of the ring and into the intimacy of their homes and families, pets and trophies. Grobet was a respectful witness who understood the metamorphosis of these common citizens before wrestling matches were big television business and when the wrestlers worked in bakeries, shoe stores or slaughterhouses. Grobet knew when they entered anonymously through the back door of arenas and, under the lights and in their costumes, were transformed into muscular deities with thundering names, furies from prehistoric caverns, Herculean gladiators, and paladins fallen from the sky to procure justice, which on this Earth was, and continues to be, scarce and false.

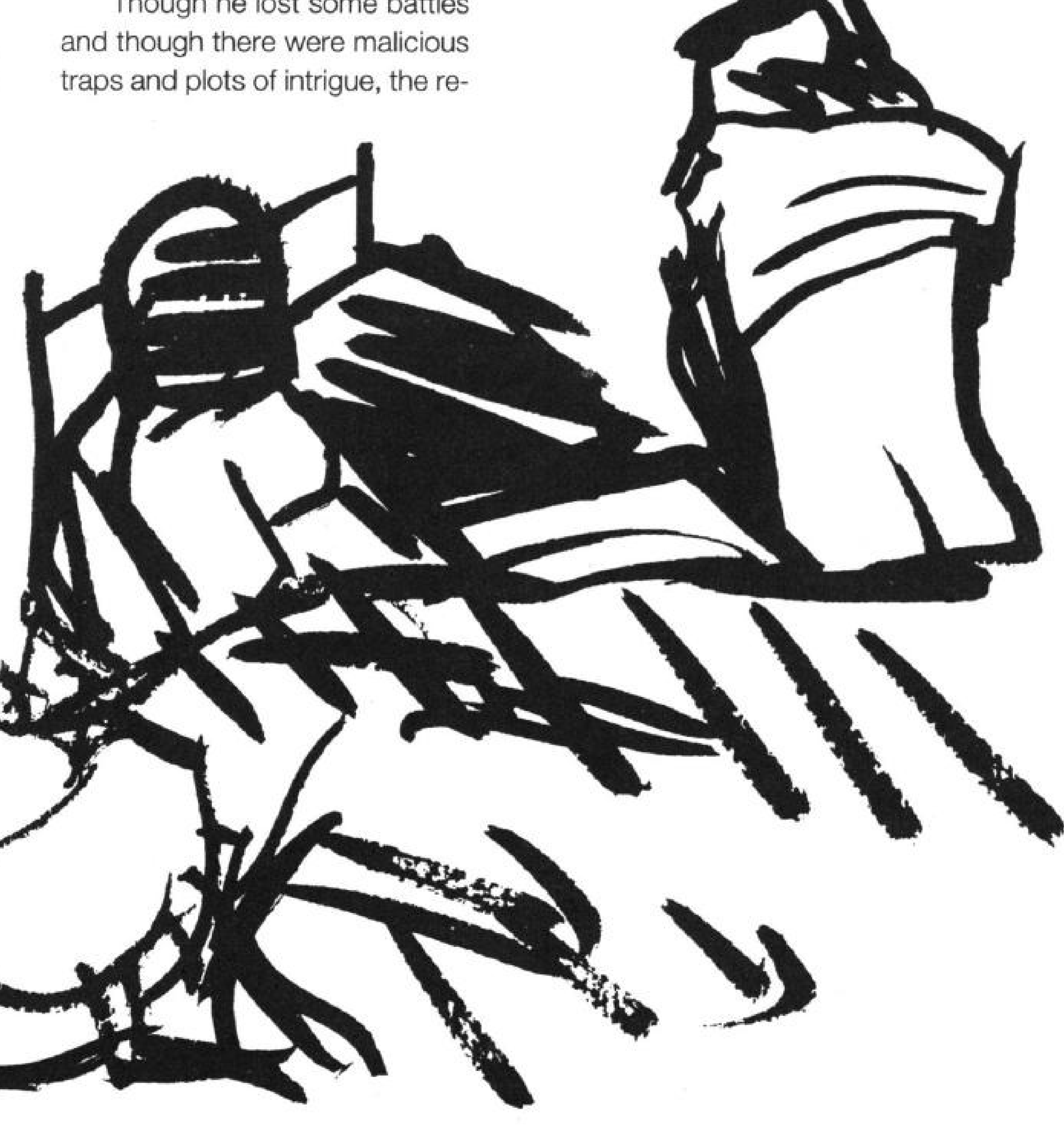
This story is the final, murky chapter on the most famous of these men who dripped their blood and sweat in the Mexican arenas: El Santo (The Saint). He was an idol in a silver mask, but in the body of Rodolfo Guzmán Huerta, born in Tulancingo, Hidalgo on September 23, 1915 and died in Mexico City seventy-nine years later. One can say dead, if and when myths have permission to sit down and rest after their high investiture. He is dead only when the kilometers of film that show him defeating mafiosi, extraterrestrials and vampire-women fade and disappear. He is dead when there no longer exists a single reader of his adventures. Sometimes up to three times a week during the fifties and sixties El Santo's adventures appeared in local papers, created by the imponderable genius José G. Cruz. In the middle of the 1970s, Cruz was the scriptwriter and creator of the photomontages who disputed the wrestler's possession of his blessed and income-producing name by supplanting it in comics with that of the cultural philosopher Héctor Pliego and creating a mask with an equivocal "S" on its front.

In March of 1978 when El Santo defended the possession of his name, he actually presented himself with a shaved head and dark glasses, as if he were a common citizen. Another time he pretended to have a deviated septum so that he could justify the replacement of his mask with bandages covered in gentian violet, which he wore under his silver mask just in case Rodolfo Guzmán were asked by the authorities to show his real face. By then he was a figure far more im-

portant than a name in the papers or on the billboards of small-town movie houses or in the arenas of the provinces. In the Second Penal Court in Mexico City, where this never-ending dispute was carried out, children and adults, secretaries and lawyers recognized him because of his mask, and they surrounded him in order to touch him and ask for his autograph. By this time El Santo had already reached the heights that made him a national icon. He was the eagle of our labarum, the solar pyramid of our ancestors, the dark virgin of our consolations, a mustachioed revolutionary, the homeland (according to the painter Jesus de la Helguera), and there, in that mythological firmament, the Masked Man of Silver —who rose to the challenge, who saved us at the last moment— and was going to save us from any difficult spot.

This story is about that lustrous mask that Lourdes Grobet would say was so powerful and loved because it was covered in its battles and miracles. El Santo should never have toyed with that treasure. We are referring to the time when he exposed his mask to other masks or headdresses and to the strips of cloth ripped off him by his most difficult rivals. We are also referring to the predicaments in which Raúl Casasola, the Blue Demon and the Perro Aguayo placed it. This was just part and parcel of the job, an obligation of the champion defending his status or demonstrations that the wonder of the silver screen was the same victorious athlete of the Coliseo Arena. The mask bet on itself and defended itself against those worn and lost by the Black Shadow, the Phantom, the Gladiator, and the Black Falcon. These wrestling matches occurred in the ring and under fair conditions. It is in these challenges that the drama of wrestling is created and hysteria is nourished. In the ring one sees the happiness and fainting fits of spectators who want to see blood, pummeled hides, and the dark faces of devils and sphinxes.

Though he lost some battles and though there were malicious traps and plots of intrigue, the resplendent silver mask of El Santo was never removed. Our duty, and this is the way the film-maker José Buil understood it, was to imagine that the mask remained in place, intact, and monolithic at all times. We believed that this mask was on when El Santo had to deal with daily life. We imagined him wearing it when he went to the supermarket for milk and bread or paid his taxes at the Treasury. We knew he wore his mask when he took the fishbones out of his mojarra from Veracruz and asked for bread pudding for dessert.



We knew he had it on when he sang *"Grítenme piedras del campo"* by Cuco Sánchez or *"Adoro"* by Armando Manzanero or when, for the hell of it, he played cards with his representative "El Pelón" (Mr. Suárez). We knew that he wore it for sure when he avoided insistent neighbors because he was weary of signing autographs. We imagined his servant saying, "At this time my master cannot see you, he is making a dangerous H-bomb in his subterranean laboratory." And we knew with absolute certainty that he wore his mask in a storm of licking and masked caresses while he was with his girlfriend, who had a mole like the actress Lorena Velázquez and the ardor of the show girl Malú Reyes, on his king-size bed.

We are not authorized to prove whether it is true or false. Because we are missing some of the threads to the story and these are known only in high and hidden places. We are referring to the fall of Rudy Guzmán, who forgot about the power of his sacred costume, and those last days when grace protected him but which he abandoned and so became an easy prey to death. The legend says that the mask is a jealous guardian of his identity. Therefore, the mask did not forgive the wrestler when he made the rash decision to show his naked face one night, at the end of January 1984, on "Contrapunto," a television talk show hosted by Jacobo Zabludovsky. This show was broadcast on channel 8 from January 25 to February 3 of that year. Without the excuse of a wrestling match, in one of the eight programs on the subject "Wrestling: Circus, Acrobatics, Theater or Sport?", for one instant we witnessed him unprotected. We knew then that under the idol's mask there was a common man just like ourselves, a man we might have run into at a bus stop or at a table in some restaurant.

In the world of wrestlers and their representatives and among journalists, there was great consternation when everyone found out that the mask had been removed on a television program. They had been invited to talk on this program, along with Manuel "Mocho" Cota, Wolf Ruvinski and the Blue Demon, about the truth of the fights and if the pain was real or performed. In the following days, the sensationalistic press and the magazines that specialize in wrestling published the scandal of the unmasking, illustrated with photographs taken off the actual television screen. Lourdes Grobet was one of the few who, notified ahead of time, knew the time and day the television show was going to be broadcast. She was one of the people who clicked their camera at the television screen. Grobet had already covered one grandiose function when El Santo said goodbye to the public in his last wrestling matches at the Sports Palace, the Mexican Arena, and the "Toreo de Cuatro Caminos." Now she was going to bear witness to the last day in which Rodolfo Guzmán and the silver mask were one in flesh and spirit. Through the photograph ran the memory of a prophecy that was something wise and unquestionable among the old men of the ring: El Santo without his mask was a man condemned to disappear.

Not many days passed before Guzmán fulfilled the fatal promise of the prophecy. On Sunday, February 5, 1984, just as the second performance of a variety show was about to end at the Blanquita Theater, in downtown Mexico City, where the Xochimilcas were playing along with Enrique Jorrín's orchestra and Pepe Arévalo's Mulatos, a heart attack killed Rodolfo Guzmán. The next day, his wish to be buried with his silver mask on his face and without socks was granted. It was his grandmother who had advised him to be buried without socks in order to lighten his rise toward heaven. He was buried in his tomb in the Saint Gabriel section of the Del Ángel mausoleum.

We should not listen to this story if we are disbelievers or if we do not accept the ancient mystery of masks. One can say that his death was the consequence of the fatigue of being subjected to wrestling rings. One can say that already, a few years beforehand, he had been warned when he collapsed and was unconscious for three minutes in a wrestling match at the Toreo on Sunday, November 2, 1980. There is no doubt, however, that the idolized wrestler began to languish because he missed the heat of the ring, the films, the glorious days when he had been world welterweight champion and the time when he beat the Bulgarian wrestler Pete Pancoff and the Japanese wrestler Sugi Sito. More than his

diminished physical force, it was these things that he left behind. What had sustained Guzmán were his theatrical performances where his mask was his legend —the mask that Ranulfo López crafted over and over again. The sexagenarian Rudy Guzmán, father of 11 children, recent widower of the woman who had given birth to the first 10 of them, believed in the halo of his mask when, in the last months of his life, he performed at charity benefits, ran the route of travelling shows and became a star of escapism and comic sketches. It was the invincible mask, and not the man who aged beneath it, that the fanatics screamed for. Unperturbed about the quality of his theatrical spectacles, the fans screamed that mantra or litany, "Santo! Santo! Santo!" and that kept him airborne.

Because it is unjust and indecorous to investigate defeated heroes, Lourdes Grobet prefers that the images of those days remain hidden. The masked wrestler, who at the beginning of 1984 acted on the stage of the Blanquita Theater (managed by his last wife), was and was not El Santo. At this time, Guzmán was still an enigmatic figure, though he was, perhaps, tiring of his role and mission. However, when the mask was taken off, it was an action that pulled at the thread of identity and violated a secret. Guzmán had lost his genius when his face was multiplied and exposed through the cables, antennas and television signals, the printed pages of newspapers and magazines, conversations in cafeterias, cafés, and cantinas.

We are indebted to Lourdes Grobet for her great book on Mexican wrestling. It covers a subject that was her passion for more than a decade. Here there was an opportunity to show the damned photograph. However, the photographer has always requested that the image not be published. Fourteen years later the photograph and the photographer continue to do battle with each other. The photograph was taken and then condemned to darkness, which is a way of distancing oneself from and taking precautions against its intentions. In other archives, however, this photograph can be found and it continues to proclaim Guzmán's impudence and victory. Unprepared or curious readers, or people who perhaps consider that the subject of this story is Guzmán's halo and its destruction, can find the photograph easily. These are the kind of subjects that occupy street prophets —those oracles of the sidewalk. Lourdes Grobet says that the incredulous are free to call upon the photograph, undo it, or declare it innocent for lack of proof.

Pages 96-99

The Secret Life of Diana

Marcos Adandía

At 14 he was thrown out of his house for being a homosexual.
Since then he lived in the street.
He was a transvestite at the age of nineteen.
He lived in the West End of the grand city of Buenos Aires, where he worked as a prostitute on the street.
At 21 he found out he had AIDS.
He went to commissaries and hospitals without documentation and with the alias Carlos Fernando Ponce, the name that appears on his death certificate.
Nélida Lagos, with a common secret history, appeared at times and brought comfort.
On September 15, 1996, he died in ward 23 of the Muñiz Hospital of this federal capital, at 23 years of age.
Only I claimed his body.



Pages 100-103

Treponema Pallidum

Sergio González Rodríguez

In 1926, Bernardo J. Gastélum, head of the Mexican Health Department, painted a terrible picture —based on who knows what calculations— describing the increase of syphilis in Mexico. He said that more than half of the population suffered from this disease. He also claimed that out of the 20,000 registered prostitutes only 2,000 of them were healthy. Without a doubt, his report had an intimidating end, one of social prophylaxis, in a time when urban growth and the dissolution of ways and customs was so strong.

The government of Plutarco Elías Calles, therefore, began a campaign to control prostitutes. More than to protect the brothels, it was geared to protect social hygiene and morals. An example of this can be found in the 1929 Sanitary Code when a prenuptial medical certificate became obligatory. In the collective imagination, prostitutes grew to be the most pitied persons of all the dispossessed. They united the disgrace of their fall from the decent world and the family with loss of values, disaster to the body, and death.

In 1931, the legendary poet Carlos Rivas Larrauri published *Del arrabal*. In this volume, the poem "It is best not to have a mother" appears. It is a melodrama written in the dialect of the lower classes and immigrants from the countryside to the city. The protagonist is a newspaper boy whose mother, without him knowing, sees her life ending as a victim of venereal disease:

"Tell me, where's the hospital?
'close by; but far away
That one here near the Alameda
the one they call Morelos...'
'Gee, boy... what are you telling me!
Now I feel for you...
Better not to have a mother
than to have her in Morelos!'"

The Morelos Hospital for prostitutes was founded on February 17, 1865, during the rule of Maximilian, in the building of the old Hospital de San Juan de Dios, established in the seventeenth century. It stands next to the church, which bears the same name, in the Santa Veracruz plaza, north of the Alameda. In time, this would become the Franz Mayer Museum.

In the twenties and thirties, men could go to discreet offices in the tall buildings in the city's center. Here, advertised in the windows, were signs that promised treatments for "secret diseases." However, prostitutes had to go to the gloomy Morelos Hospital, where doctors diagnosed and observed the progression of the venereal disease.



Historically, syphilitic ulcer and blennorrhagia were recurrent diseases found in Mexican prostitutes. However, it was syphilis (*Treponema pallidum*) that reigned, because of its pernicious oc-



currence, and because it carried with it a cultural legend. Susan Sontag says that, "Syphilis was an ill that did not need to reach a horrible end. The paresis or partial paralysis (as in the case of Charles Baudelaire, Guy de Maupassant and Jules Goncourt) could, as it frequently did, remain in a stage of discomfort and shame (as in the case of Gustave Flaubert)."

Sontag also says that, "syphilis, in effect, achieved a positive dark meaning in Europe at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, when it was associated with a feverish, overactive mental state. This vision of the disease was similar to the pulmonary tuberculosis and an overactive emotional state associated with the Romantics." In Mexico this "legend" resonated, as one can observe in Ramón López Velarde's poem *"La flor punitiva"* where he says, "Those who govern the masses, so-called politicians, savants or artists, would produce better work if they shared a prudent number of contagious diseases."

However, it was prostitutes who lived, without legends, through the secondary phase of syphilis, watching as the syphilitic microorganism worked its spiral force until it ate away the genital tissues and other parts of the body.

In Mexico, during the first half of this century, photographs were taken of syphilitic patients. These photographs not only had a clinical purpose but also served as a preventative and moralizing image. In particular, this occurred when the photography was graphic. Even though the photographs were never published, the syphilis microorganism became symbolic as a lethal warning and very much a secret.

Pages 104-109

There are looks that weigh on the conscience.
Salvador Elizondo
Farabeuf

The camera... that one-eyed inquisitor.
J.G. Ballard
The Goodness of Women

The Snoop
The phenomenology of the heebie-jeebies

Armando Bartra

I. CENSURING WITH ONE HAND ONLY (Child, let it be!)

But prudery is not only a reaction against tempting lasciviousness it is a form of lasciviousness walking with a "fig leaf" which both hides and accentuates sexuality.
Arnold Hauser.
A Social History of Literature and Art

The medieval disdain for sex was not due to shame. However, the silencing of the libido that began with the Council of Trent was related to shame. This change, which asked that people close their eyes and cross their legs, occurred when the Christian Church reacted to the Renaissance's confident exaltation of the body.

As of the seventeenth century, lust became a subject for confession and soon the pleasures of guilt-filled discourses became greater than the feared eroticism of flesh and bone. By demonizing the body, the Counter-Reformation also substituted the swaggering carnality of fifteenth- and sixteenth-century art with aloof, veiled and covered images, which were pornographic. They were painted with one hand and hidden under a soutane, and inaugurated a new way of seeing: the lustful look.

In this way, the Counter-Reformation engendered prudery. A venereal hypocrisy that is not the confinement of sexuality but its metastases along with its uncontainable transmission to all the corners of existence. Doltishly confiscated, the libido becomes fermented behind fig leaves.

In 1564, the *Dialogo degli errore dei pittori* by Gilio, demands that when nakedness is represented it must be behind a "fabric of purity." As of 1559, however, Daniele da Voltura —later known as "il braguetone"— had already covered Michaelangelo's colossal "shameful images" of his Final Judgment. This was a prudish act by Pope Paul IV, which the Church tarried four and a half centuries to rectify. The appearance of the fig leaf began with the Council of Trent. This brought about the "fabric of purity," the concealing foreshortened figures, depilatory retouching, and the frank and bold deleting of dicks, tits, and groins. As censure is established, pornography appears as both an industry and as a culture. The personality of the horny snoop also appears, and the appearance of pornography brings women who are like shamans in heat, willing to show all.

II. THE NATURAL (pay per view)

But those who looked at the first erotic daguerreotypes could be assured that this was an authentic woman showing her real body.
Michael Koestler
Naughty Paris

As opposed to plastic, spell-casting representations of inventive and lying nature, photography showed the "thing itself." Justly called registers, these photograph-

ic takes reproduced existence as it was and, by going into "real" situations, they were the ideal vehicle for the voyeur. The person who looked at the photographs could be sure that they were taken in a true "heated" situation, and know that the buttocks on paper were real buttocks.

The sensation of "surprise," which is the work of a snoop and provoked in all photographic images, is intensified when the mechanical eye's victim tries, without success, to stop the take. The result is an ambiguous play of mirrors: the gesture of rejection is really an attempt to exorcise the anonymous voyeurs who are prefigured inside the lense. The prudish hand, held out to stop the take, does not repel the photographer as much as it repels us because, though we are absent, our presence is announced by the camera.

Involuntary photography subjects do not confront an impertinent concreteness, but a universal scrutinizing. The eye of the camera is neither masculine nor feminine, neither accomplice nor enemy. It is a pure, impersonal look. The look of a look. It is the look of God.

Perhaps it is because of this that there is nothing more shameful than the undesired intrusion of a camera into our intimate moments.

III. LOOKS THAT KILL (ardent pupils)

It is enough that another
looks at me so that I will
be what I am.
The tendency to flee...
I read it in that ambushing
look... that is pointed at me.
What I understand
is not that there is someone,
but that I am vulnerable,
and have a body capable of being hurt...that I am defenseless,
because I am being seen.

Sartre
Being and Nothingness

The sudden look of a peeper paralyzes you, takes you out of yourself, pins you like an insect is pinned by an entomologist; it eats your liberty and forces you to recognize yourself as the shitty object you have always been.

By being surprised, you watched —you watched and surrendered. Beneath the empire of your eyes those women lurked in their snake-like bodies.

However, when you are interrupted, your look staggers and loses its power. It has changed its point of view and now you are also an object-spectacle, and part of the scene that establishes the new voyeur.

"What are you looking at?" Your impertinent answer is a challenge: to resist the look and to objectify that which objectifies. What should you do when something looks at you? How do you bend the impersonal eye and urgency of the camera?

All looks petrify. However, that perverse machine that looks petrifies even more. That subjective contraption interrupts your intimacy and forces you to acknowledge —there is no escape— the existence of your fellow man who is your witness.

The intrusive eye always galvanizes. However, when the ominous sphincter of the diaphragm accompanies the flash, you become like a rabbit caught in a light —the trophy of the dark room. If the eye of the fellow man robs you of your free will, the blind look and brilliance of the camera shoots you into time and its possibilities. Your destiny is an album of dissected souls where you will be, forever, a "has-been."

Don't get within gun shot. You do not want to be in everyone's eye for all posterity, that hopeless person with a body shaming you.

You do not want to appear in *Luna Córnea.*

IV. IS THE LOOK VERY NATURAL? (the phenomenology of the heebie-jeebies)

Modesty and, in particular,
the fear of being surprised in
the nude, is nothing but a
symbolic specification of
original shame: the body
symbolizes, in this case, our
objectivity without defense.

Sartre
Being and Nothingness

As we flirt from the balcony we blush at our own nakedness, the defenselessness of being a body "outside" and in sight of a fellow man who forces us to recognize that we are what we are. Modesty is not the shame of being fat or thin, flaccid or emaciated, but being objects out in the open. That is the original shame.

Taken naked by surprise gives us the heebie-jeebies because we are aware of our intimate fragility, because we understand that we are a body for another. Modesty —being univer-

sal— defines femininity. We are all born hairy and naked, but the body, and what is said of the body, belongs to women.

Within the historical context of women can be found their submission to the will and desire of another, the look of another, and the camera of another. It is no accident that since Daguerre, woman has been the privileged subject for nude photography.

The dialectics of the photographer and the one who is being photographed can be seen as the prolongation of the war of classes and genders. Just like man has made woman the object of his desires, photographers have undressed and "elevated" their models.

The initiation of the model begins in the studio where pornography becomes a metaphor for the submission to another's gaze. The fatal undressing mimics the original fall and, when our instantaneous Eve laughs and closes her eyes, we are in the presence of original sin's recurring shame.

V. THE OSTRICH SYNDROME (we know the buttocks but not the face)

Ostriches are very lascivious or so they are known to be. They say when an ostrich is lost it hides its head, believing that it has not been seen; but it could also be that the ostrich only wants, by hiding itself, to save at least that part of its body.
Eduardo Chao. Picturesque Museum of Natural History. *Complete Description of Useful and Agreeable Animals, Vegetables and Minerals*
Spain, 1854.

The ostrich is not an asinine and stupid bird that thinks that when it hides its head it is completely hidden. The ostrich buries its head because that is what counts —saving face is all that matters.

This zoologic affirmation is doubtful, but it expresses the reciprocal condition of the human gaze: I am only seen if I see that I am seen. This is why children close their eyes when they hide, and the reason why we close our eyes when there is danger, and timid lovers turn off the lights. This is also the reason why novice or modest exhibitionists cover their faces, turn their faces, or, at least, close their eyes. It is not a simple strategy of being anonymous, it is a recourse of absence, an evasive mechanism.

And it is because the face —and not the parts that are poorly named "private"— is that last frontier of modesty. The small "shames" are not ashamed of exhibiting themselves. What really causes one to blush is to show our face and see how one is seen.

In nudity there is certain prudence, the face is avoided or hides behind a veil or mask. However, it is brazen to show an ass face-to-face. This is because authentic concupiscence is in the gaze of the accomplice, who knows he is being scrutinized in his "deepest skin."



Pages 110-117

The Pursuer

Sergio González Rodríguez

Julio Cortázar, in his story "Las babas del diablo" (The Devil's Drool), explores an anonymous photographer's motives as he walks through the streets searching for snapshots of the world. Cortázar says, "Among the many ways of fighting nothingness, the best is to take photographs. This is an activity that should be taught to children at an early age as it demands discipline, aesthetic education, a good eye, and a steady hand." Cortázar goes on to add that, "when you walk around with your camera you have to be alert so as not to miss the rough and delicious bounce of a ray of sun on an old rock or miss a young girl, with her braids flying in the air, as she returns home with a loaf of bread or a bottle of milk."

In this perturbing story about the sexual harassment of a minor —brought to the screen in Michelangelo Antonioni's *Blow-up*— Cortázar teaches us that all photographic images involve a violation. He says that sometimes a transgressive act by chance becomes a taste for greater transgressions. It is like placing something foreign on a stage that, when photographed, reveals the framework of a clandestine drama. A crime within another crime; a work within a work.

A similar thing can happen with a specific person. For example, a Mexican who has studied art in Chicago —perhaps photography—, who is a stranger in a culture that is different from his own, seeks to place his existence and life's work inside these alien circumstances. Here, women occupy a primordial place. This Mexican man lives in the United States during the 1960s and 1970s, a time that deifies the body: flower power, sexual freedom for all ages, a hedonistic enthusiasm for nature, and the polychrome experience of all sensations.

The adversity of cultural differences becomes an advantage. If everyday living acknowledges deliberate omission, then this also includes gaps, the writing between the lines, dead spaces, and the empty zones in the urban weave of being anonymous and invisible. Solitary displacement can mean survival and, even more, occult satisfactions: vengeance is exercised so rapidly it stops one from finding, controlling, observing, and punishing it. The persecutor of dreams and projects will forever postpone their fulfillment so as to better taste the desire that is multiplied in their reflection.

I will refer to the man mentioned above as "The Pursuer." He works as a clandestine photographer and his name is Hazael Mejía, though this name only masks the work he does. There he goes on the street, dressed in typical clothes, jeans and an American T-shirt, which allows him to disappear in the big city crowds. His deportment a long premeditated, evening of reflections. He has a modest, lightly furnished apartment, which is subject to the ordered disorder of solitary people; everything is a mess because it is in its place. The man also has an air about him that feigns aloofness and naturalness.

In other words, he tries

to imitate the rhythms of Saturdays and Sundays when families are out walking, children eating ice cream cones, babies in strollers and couples walking hand in hand in their instantaneous paradise. It is the splendor of Saturdays and Sundays when tensions ease and kindness can cover extreme actions. Here the territory of parks, plazas and their patriotic monuments, the avenues and parades is the right one. And the best season is Summer.

The Pursuer carries his camera on a cord around his neck. He walks, smiles, buys a bag of candy and carelessly eats from it. He sits on a bench and gazes patiently and serenely at the horizon.

At midday —the perfect hour— the Pursuer begins his work, which he will abandon three or four hours later once the parade ends, families scatter, couples drift, the sun dims, and hunger and thirst win out. Another day done with three or four rolls of film to be developed at the local photography shop where a lab technician might even notice some weird shots. However, a technician at a neighborhood lab is accustomed to the extravagances of family snapshots and, therefore, will not give a second thought to the Pursuer's photographs.

In the solitude of his apartment, the Pursuer will take a beer out of the refrigerator and he will sit on his sofa with the metallic boxes that he treasures on his lap. He will open the lock and see the ordered photographs that he has taken. He takes out his favorites, holds them up to the light (or projects them against a wall) and compares them in his mind to those he has taken during the day. He smiles, satisfied. The Pursuer enjoys the secret vengeance of his microscopic demons.

The Pursuer has the luck of a classic *flâneur*, but with a camera around his neck. For him, the streets are also his home. The same well-being envelops him that envelops a bourgeois under the roof of his mansion. The light posts, installations, advertisements represent ornaments as valuable to him as are the paintings on the walls of a bourgeois' home: "the walls are the desk where he places his notebook" or, one could add, the walls are the observatory onto which he shoots his photographs.

To make something visible that is invisible has originated in those who are addicted to perversions and to what is base. It involves a cultural narrative that is linked to modernity and the genesis of a liberated body, and where photographic art shelters decisive testimonies from different societies and locations.

In its urban nomadism, the man with the indiscreet camera is obsessed with one specialty: to hunt naked female bodies. The lense of his camera reveals much of the world of intimacy and privacy and converts it into a work that mixes the perverse with an aesthetic wish. This contradictory impulse that Henri Barbusse explored in *The Inferno* (and preceded *La celosía* by Alain Robbe-Grillet and *Farabeuf* by Salvador Elizondo), shows the personality of the voyeur when he discovers a hole in the wall of his guest room. From then on the protagonist inverts the relationship between what is outside and inside as well as exploring what is determined by social conventions in order to consummate the possession of a woman through the eyes.

"She wants to be alone," Barbusse writes. "There is no doubt that she entered the room to undress. Just as I don't ask myself to take account of the crime that I commit by possessing this woman with my eyes, I do not try to explain what circumstances brought me to her presence. I know we have found each other and, with all my heart and soul, I pray that she will show herself to me."

Barbusse continues with, "She appears to hesitate. I imagine I don't know the candid grace of her whole person, who waits to be alone for so long before she shows herself. Yes, she feels a draft from outside, air touched by the pedestrians and by the tense faces of men. And, safe within these walls, she waits for that faraway contact in order to take off her clothes. I am happy to read in her the virginal and carnal thought. I have the sensation that, even though the wall divides us, my body is inclined toward hers." Putting aside the distance of photography, the effect is the same.

Contrary to the idea that possession through looking is a simple aggressive act, Henri Barbusse knew how to examine the difference that a contemplative gesture implies, and which is best resolved through a work of art: "I have to get this completely into my head and body: if I made her mine so perfectly, it is because she is separated from me and between us there is only a crack. Solitude makes her shine and defends her with triumph. Her revelation is composed of her virgin truth, the universal isolation that reigns and the certainty with which that isolation lives. She shows herself from afar, and through her virtue, she gives herself. She is like a great work of art —so distant, so immutable, separate in the abyss and silence like a statue or music."

What does



the Pursuer see in the streets? What does he search for? The intense paradox between repose and carelessness, when the female body stretches itself from the traditional constrictions of its gender, and her flesh opens to life, desire and thoughts. The gift is pure entity. In that contemplative paradox, age loses meaning (the body dispossesses itself from temporal judgment and the eye of the photographer registers it like a common code).

Leisure along with the small pleasures of the female body in its naturalness while working in a patio, lying on a hill, beach or pond represent the golden instant in which the Pursuer is realized. A lovers' kiss, a young woman who shows her thighs when she touches her ankle, an old woman who lies on the sidewalk with her dress flying in the wind, a woman who dances, little girls who dip their toes in water and taste the sun with their pubes are clairvoyant future images that can be found in the work of Sally Mann or Jock Sturges. Cheerleaders who move their baton back and forth are the gestures that are most adored by the photographer. The photographer loves the moment when he steals a clandestine instant, which longs to be a work of art: the treasure in the box.

The fetish for women's underwear has a special aura for the Pursuer. He looks for the here and now (*hic et nunc*), what is not repeatable, the unique character of a revelation, an eternal statue, and that which Walter Benjamin identified as a primordial trace of art prior to the modern epoch. For the clandestine photographer shorts, underwear, and panties are the private museum of his obsessions. One woman calls these ideas "crazy" while she gracefully circles her index finger around her breast—a good example of woman's ancestral certainty that they dominate male fantasies.

In his snapshots, the Pursuer reiterates some of the motives for his art: The obsession for ballerinas' legs revealed by Edgar Degas are now the legs of gymnasts. Or, the desperate habit that Balthus had of painting adolescent girls with their skirts lifting like curtains, is now the 1970s' Summer paradise of mini-skirts. Today the times favor a *flâneur-voyeur* and his light machine that fragments and freezes reality and so possesses it more greatly.

Clandestine photography reveals a pulse to accelerate the prospect of visibility in the world, it is shared by erotic and pornographic photographers who are also part of a photojournalism that has taken a radical path: the photography of celebrities. The difference between gratuitous clandestine photography and photography taken for profit lies in the income-producing rewards of the latter and the personal gratification of the former.

As Wayne Koestembaum affirms,"Paparazzi photography is not tied parasitically to anything that is philosophically outside the framework, which the image can sustain and prove. Like pornographic movies, it not only registers a sexual act but the fact that someone was captured. (This is to say, not only genitals, but genitals stolen from the "real" world and placed in a video.)

Paparazzi photography, like pornographic movies, depends on the "money shot" or the "come shot." It is the indiscreet snapshot that will be exchanged for money —the greater the degree of indiscretion, the greater the profits and business.

In the case of indiscreet images for private pleasure, the "money shot" or "come shot" becomes a private gift that only the photographer owns. It is a form of sublimation where all profit disappears and only spending nurtures the expenses of the intimate fantasy.

Hazael Mejía died at an unknown time. Among the objects that his family found after his death were various closed metallic boxes containing indiscreet photographs. Most of these have been lost and the treasure box has turned to dust.




Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes